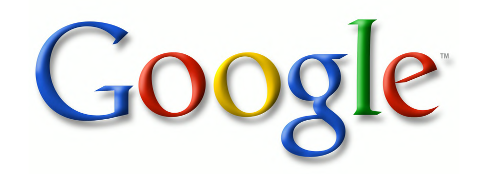
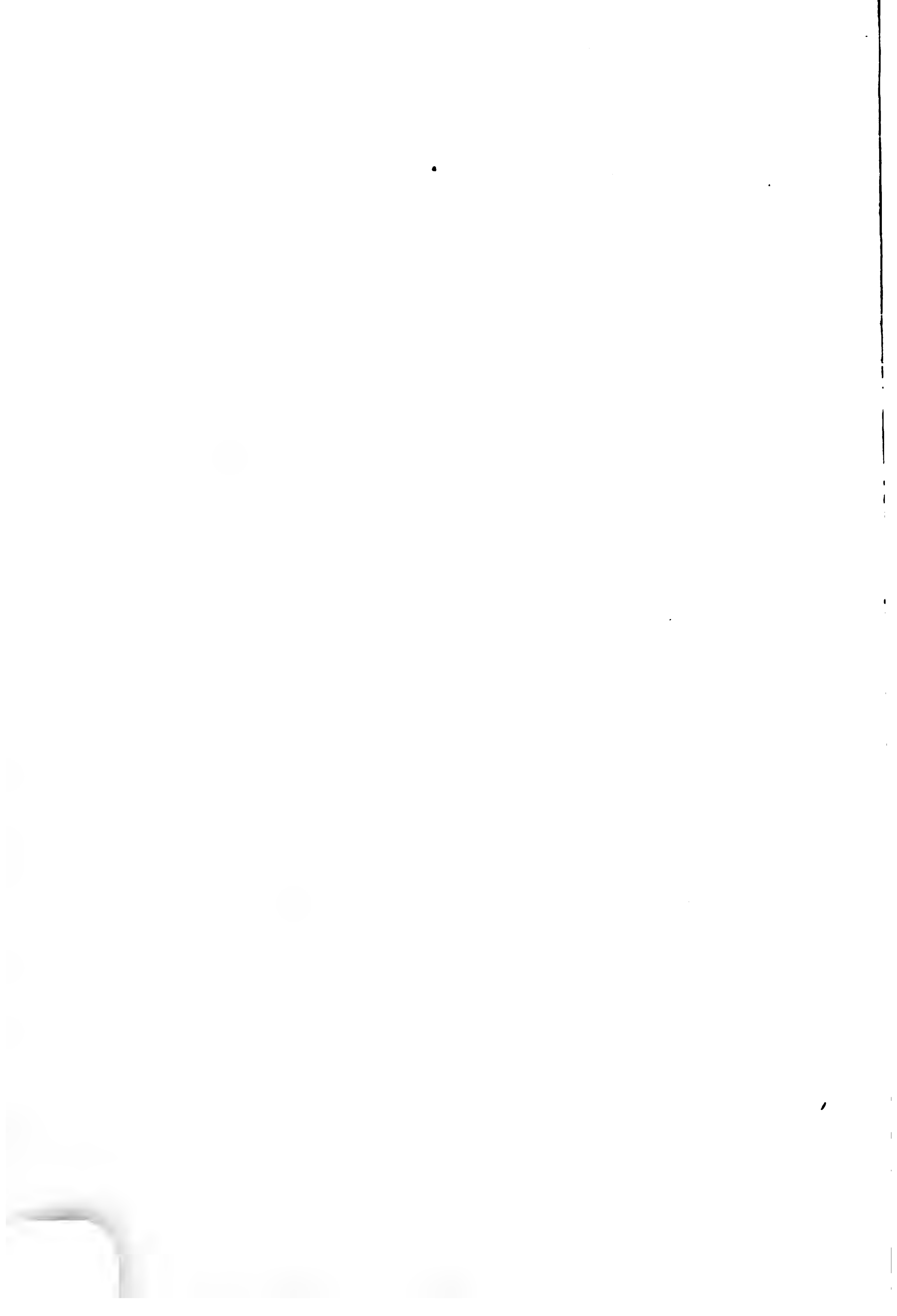










BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

XI.

GERHART HAUPTMANNS NATURALISMUS UND DAS DRAMA.

VON SIGMUND BYTKOWSKI.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

GERHART HAUPTMANNS NATURALISMUS UND DAS DRAMA.

Von

SIGMUND BYTKOWSKI.



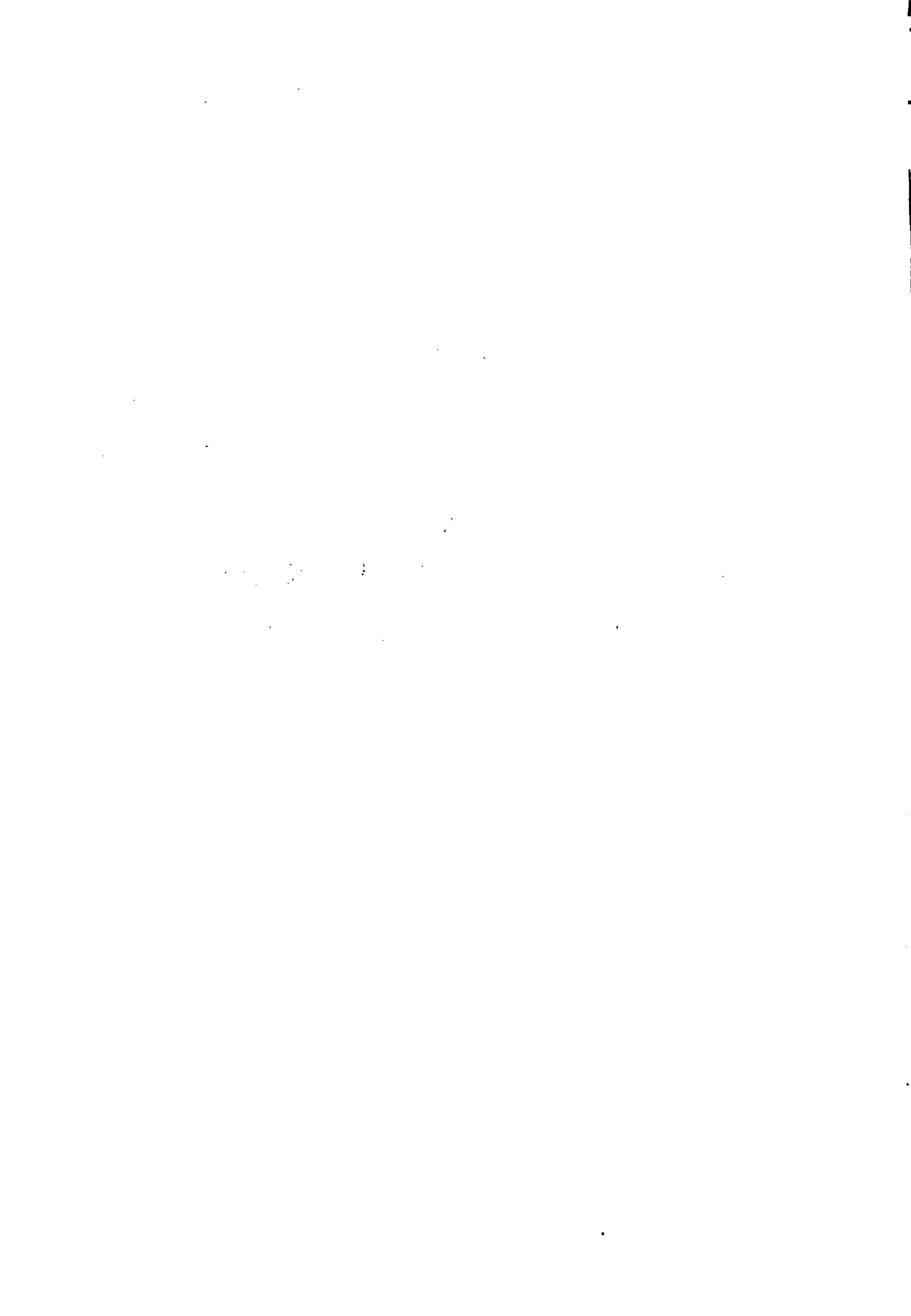
HAMBURG und LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1908.

HERRN

PROF. DR. RICHARD MARIA WERNER

IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

GEWIDMET.



Inhalt:

		Seite
I.	**Einführung**	1
II.	**Historische Einleitung**	5
III.	**Technik**	23
IV.	**Werke**	36
	1. „Vor Sonnenaufgang“	36
	2. „Das Friedensfest“	50
	3. „Einsame Menschen“	52
	4. „Kollege Crampton“	57
	5. „Der Biberpelz“ und „Der Rote Hahn“	60
	6. „Michael Kramer“, „Fuhrmann Henschel“ und Anderes	64
	7. „Die Weber“	67
	8. „Florian Geyer“	73
V.	**Charaktere**	86
	1. Charaktere bei Hauptmann	86
	2. Von der Technik der Charakteristik	94
	3. Die Gestaltung, die Funktion und die Bedeutung des Charakters im Drama	104
VI.	**Sprache, Dialog und Monolog**	119
	1. Sprache	119
	2. Der Dialog	129
	3. Der Monolog	136
VII.	**Handlung, Fabel und Idee**	160
VIII.	**Ergebnis**	176
IX.	**Kunsttheoretische Begründung**	180



I. Einführung.

Die Aufgabe der vorliegenden Untersuchung ist beschränkt. In doppelter Richtung. Erstens konnte hier der Persönlichkeit GERHART HAUPTMANNS als Mensch und Dichter nicht Rechnung getragen werden. Nicht einmal seinem Schaffen als solchem, noch viel weniger seinem Werke als ganzem — insoweit es abgeschlossen erschiene. Es ist nur das naturalistische Drama HAUPTMANNS ins Auge gefaßt, nicht das gesamte naturalistische Drama, sondern nur dasjenige HAUPTMANNS, und darin liegt die zweite Beschränkung.

Es wird wohl einerseits nicht möglich sein, die Person HAUPTMANNS, so wie sie sich in seinem gesamten Schaffen kundgibt, aus den folgenden Erörterungen völlig auszuschließen, ebensowenig ist es darauf abgesehen, das naturalistische Drama HAUPTMANNS ganz isoliert von dem übrigen zeitgenössischen hinzustellen. Im Gegenteil wird jenes hier als Typus und Vorbild genommen, und es muß also das darüber Gesagte zum überwiegenden Teil auch für dieses Geltung beanspruchen. Immerhin muß aber, um Mißdeutungen vorzubeugen, auf die zweifache Beschränkung im Voraus hingewiesen werden. Das naturalistische Drama HAUPTMANNS ist, wie gesagt, als Beispiel ins Auge gefaßt, an dem die Anwendbarkeit des Naturalismus im Drama geprüft werden soll. Warum ich das Drama HAUPTMANNS hierzu wählte, braucht nicht erst gerechtfertigt zu werden. HAUPTMANN ist unter den zeitgenössischen naturalistischen Dramatikern der hervorragendste, der erfolgreichste und der konsequenteste.

Ich beschränke mich aber in meiner Bezugnahme fast ausschließlich auf das naturalistische Drama Hauptmanns nicht ohne Ursache. Obzwar nämlich die übrigen naturalistischen Dramatiker sicherlich für die subjektive Literaturgeschichte interessant genug sind, bieten sie für die Betrachtung des naturalistischen Dramas meistens doch nur dasselbe dar, was Hauptmann. In der Beschränkung aber liegt, wie immer, ein großer Vorteil.

Es ist nämlich klar, daß eine zu große Fülle von Beispielen nur verwirrt, statt aufzuklären. Denn bei Heranziehung von Beispielen aus verschiedenen Autoren muß man den subjektiven Unterschieden und den Eigentümlichkeiten der Einzelnen gerecht werden — will man überhaupt billig sein, wie wir uns ja Hauptmann gegenüber zu sein vornehmen. Schon das allein lenkt ab und zersplittert die Aufmerksamkeit, statt sie zu konzentrieren.

Dazu kommt noch etwas, was gemeiniglich nicht recht beachtet wird. Bei Anwendung von Beispielen soll man nach Möglichkeit von der Voraussetzung ausgehen, daß sie meistens dem Leser bekannt sind, wenn nicht, daß sie ihm leicht zugänglich sind, oder daß es ihm keine besondere Schwierigkeit bereiten würde, sich mit ihnen bekannt zu machen. Überwiegen aber Beispiele aus minder bekannten oder unzugänglichen Werken, so ist das Ziel ihrer Anführung nicht erreicht, auch wenn man sich noch so viel Mühe gibt, das Nötige dazu zu tun. Sie bleiben für denjenigen, der sie nicht kennt, tote Stellen des Buches und entkräften so die Beweisführung, indem sie ermüden.

Was nun unseren Gegenstand im allgemeinen anbetrifft, könnte uns zum Vorwurf gemacht werden, daß wir offene Türen einrennen, da der Naturalismus zu den überwundenen Phasen gehört. Dem ist nicht so. Ist der Naturalismus überwunden, so wäre gerade jetzt, wo der Kampf ausgerungen, Zeit, sich umzuschauen und ihn zu bewerten, in seinen Irrtümern und in seinen Errungenschaften. Ein solcher Rück-

blick bietet den Vorteil, nicht als ein Fehderuf aufgefaßt zu werden, und für die Zukunft kann man Irrtümern eher ausweichen, wenn man aus vergangenen die Lehre gezogen. Was die mehr theoretischen Auseinandersetzungen anlangt, die die kritischen ergänzend begleiten, so können sie nicht immer Neues bringen — vieles wurde schon längst hervorgehoben. Dennoch glaubten wir, daß es von Nutzen wäre, es hier in diesem Zusammenhang zu wiederholen. Manches wirkt ein paar Jahre später, das einmal für taube Ohren gesprochen wurde. Denn die Zeiten ändern sich. Wird daher das, was zu Anfang der Fehde behauptet wurde, nach deren Ausgang wiederholt, so bekommt es ein anderes Gewicht. Denn man wird nicht vermuten, daß derjenige, der jetzt die Stimme erhoben, all die Gegenrufe nicht vernommen oder nicht beachtet hätte, die im Laufe des Kampfes erschallten. Man vermutet also ein ganz anderes Vertrautsein mit dem Gegenstande, als zur Zeit, da dieser neu war. Wird dennoch etwas abgelehnt, so wird es — so muß man glauben — trotz der neu gewonnenen Gesichtspunkte, oder eben von ihnen aus abgelehnt. Ebenso bekommt auch das Positive jetzt eine neue Bedeutung. So wird z. B. das über den Monolog Gesagte, obwohl dieser schon seiner Zeit Gegenstand lebhafter Erörterungen sein mochte, ein anderes Gewicht erlangen, jetzt, nachdem der sieghafte Naturalismus über dem Monolog dahergegangen war — ihn anscheinend für immer vernichtend.

Was die Sichtung des Stoffes anbelangt, so ergab sie sich von selbst. Nach einer historischen Einleitung, die uns den zeitlichen und örtlichen Zusammenhang des deutschen Naturalismus mit anderen Strömungen vergegenwärtigt, folgt eine Analyse der naturalistischen äußeren Technik, dann die Analyse der einzelnen Werke Hauptmanns. In der Folge faßten wir das, was wir über die Charaktere, die Sprache samt dem Dialog und Monolog, endlich über die Handlung, Idee und Fabel zu sagen hatten in je einem Kapitel zusammen, wobei aus der Analyse theoretische Ausführungen sich von selbst

ergaben. Der Schlußzusammenfassung endlich folgte noch eine allgemeine kunsttheoretische Begründung.

Von besonderen Vorschlägen oder Forderungen für die Zukunft hielten wir uns wohlweislich ferne. Es sollte keine Programmschrift werden, sondern ein Rückblick und eine Kritik; was als Mahnung daraus fließt, was Positives sich daraus ergibt, das braucht keiner besonderen, systematischen Zusammenfassung hier, wo nicht der Ort dafür. Nichtsdestoweniger wird der Leser oft Gelegenheit haben, es zu finden, so er unseren Ausführungen einige Aufmerksamkeit schenkt. Denn Kritik ohne positives Resultat halten wir für steril. Deshalb scheuten wir nicht vor einem scheinbaren Abgehen vom Thema zurück, wenn es in irgendwelcher Richtung Positives zutage förderte. Wir hoffen, daß diese Verstöße gegen das System uns nicht als Sünde, sondern vielmehr als Verdienst angerechnet werden. Bekommt doch so manches eine andere Bedeutung, wenn es an praktischen Beispielen erwiesen wird und sich aus ihnen ergibt.

II. Historische Einleitung.

Das im Sommer des Jahres 1889 zum erstenmal herausgegebene und im Frühling desselben Jahres entstandene dramatische Erstlingswerk HAUPTMANNS: „Vor Sonnenaufgang“ ist BJARNE P. HOLMSEN „dem konsequentesten Realisten, Verfasser von »Papa Hamlet« in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen, entscheidenden Anregung“ gewidmet. Gemeint sind ARNO HOLZ und JOHANNES SCHLAF, die sich im Winter 1887 bis 1888 in Nieder-Schönhausen zu gemeinsamer Arbeit zusammenfanden, deren erste Frucht, der Novellenzyklus „Papa Hamlet“ (1889) war, die zweite das Drama „Familie Selicke“, beide unter dem gemeinsamen Pseudonym BJARNE P. HOLMSEN herausgegeben.

HAUPTMANN will durch seine Widmung den Dank ausdrücken für die Anregung, die ihm von HOLZ gegeben wurde. SCHLENTHER schreibt darüber in seiner Hauptmann-Biographie: „HOLZ las in seiner kleinen, sehr rührend und anschaulich von ihm geschilderten »Bude« in HAUPTMANNS Gegenwart eine Reihe kleiner Skizzen vor, die er gemeinschaftlich mit seinem etwas älteren Freund und Stubengenossen, JOHANNES SCHLAF verfaßt hatte. Die wesentlichste dieser Skizzen hieß »Papa Hamlet« und führte mit peinlicher Liebe zum kleinsten Detail in eine verwahrloste Komödiantenwirtschaft, die ohne jede Furcht vor den Widerwärtigkeiten der Armut, der Liederlichkeit, des Schmutzes, in vollkommener Naturtreue, der Wirklichkeit gemäß, sehr talentvoll abgeklatscht war. Mehr noch als diese Skizzen mögen auf GERHART

Hauptmann die eindringlichen Reden gewirkt haben, in welchen Holz seine Kunsttheorie entwickelte, der jener »Papa Hamlet« als Paradigma dienen sollte". Dann weiter: „Gerhart Hauptmann sah nun das, was er innerlich bestimmt empfand, durch Arno Holzens schneidige Beredsamkeit in Form und Satzung gebracht. Arno Holz hatte es nicht mehr nötig, diesen neuen Kameraden zum Realismus zu bekehren. Er gab ihm aber die letzte entscheidende Anregung".

So der Biograph, der mit der Entwickelungsgeschichte Hauptmanns innig vertraut ist. Er bemüht sich zwar in der Folge, nachzuweisen, daß sich bei Hauptmann schon früher diese radikale Wendung vorbereitete und weist unter anderem auf die im Jahre 1887, also noch bevor Hauptmann Arno Holz kannte, verfaßte novellistische Studie „Bahnwärter Thiel" hin. Dies ist aber einerseits überflüssig, denn es versteht sich von selbst, daß sich die Wendung in der Seele Hauptmanns vorbereiten mußte, damit die Anregung sie dann herbeiführen könnte. Andererseits ist aber damit nicht viel nachgewiesen.

Denn, zugegeben, daß im „Bahnwärter Thiel" der künftige Hauptmann sich ankündigte, so ist es ja eben eine „novellistische Studie", also eine erzählende Dichtung, mit der wir es hier zu tun haben, und Schlenther erwähnt auch, daß Hauptmann an einen autobiographischen Roman dachte, also wieder eine erzählende Dichtung — seitdem aber produzierte Hauptmann nur Dramen. Nun besteht aber schon „Papa Hamlet" aus fast lauter Rede und Gegenrede, so daß die eingeflochtene Schilderung nicht viel mehr oder, mit manchem Drama verglichen, entschieden weniger Raum einnimmt als die Bühnenanweisungen Hauptmanns, und sich das ganze wie eine Reihe szenischer Bilder liest. Als Beispiel diene gleich der Anfang, den wir auch deshalb wörtlich wiedergeben, weil der nervös impressionistische Dialog charakteristisch und vorbildlich ist:

Was? Das war Niels Thienwiebel? Niels Thien-

wiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem? Ich esse Luft und werde mit Versprechungen gestopft? Man kann Kapaunen nicht besser mästen? ... „He! Horatio!"

„Gleich! Gleich! Nielchen! Wo brennt's denn? Soll ich auch die Skatkarten mitbringen?"

„N ... nein. Das heißt" ...

— — „Donnerwetter nochmal! Das, das ist ja eine, eine — Badewanne!"

Der arme, kleine Ole Nissen wäre um ein Haar über sie gestolpert. Er hatte aber die Küche passiert und suchte jetzt auf allen Vieren nach seinem blauen Pinzenez herum, das ihm wieder in der Eile von der Nase gefallen war.

„Ha? Was? sagste nu?!"

„Was denn Nielchen. Was denn?"

„Schafskopf!"

„Aber Tiinwiebel!"

„Amalie?! Ich ..."

„Ai! Kieek da! Also döß?"

„Ha?! Was?! Famoser Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel! Mein Schlingel, Amalie! Hä!" Was?"

Amalie lächelte. Etwas abgespannt.

„Ein Prachtkerl!"

„Ein Teufelsbraten. Mein Teufelsbraten! Mein Teufelsbraten. Hä! Was Amalie? Mein Teufelsbraten!"

Amalie nickte. Etwas müde.

„Ja doch, Herr Thienwiebel! Ja doch!"

Aber Frau Wachtel mühte sich vergeblich ab. Herr Thienwiebel, der große, unübertroffene Hamlet aus Trondhjem, wollte seinen Teufelsbraten nicht wieder loslassen.

„Hä! oller Junge? Hä?" In der Tat, Nielchen! In der Tat, ein ... ein ... Prachtinstitut! Ein Prachtinstitut!"

„Hoo, hoo, hoo, hoop! Hoo, hoo, hopp! Bum!!!"

Der große Thienwiebel schwelgte vor Wonne. Er hatte sich jetzt sogar auf ein Bein gestellt. Hinten aus

seinem karrierten Schlafrock klunkerten die Wattenstückchen.

„Aber Thieenwiebel!“ .....“

[Noch merkwürdiger ist die Darstellungstechnik in einer anderen Novelle „Die papierene Passion“.] Hier sind die szenischen Angaben, um sie so zu nennen, durch kleineren Druck von dem Dialog, dem eigentlichen Inhalt, kenntlich gemacht. Wir geben auch aus ihr eine Probe, etwas gekürzt, aber in der Weise, daß das Bild unverfälscht bleibt:

Eine kleine berliner Küche, vier Treppen hoch, um die Weinachtszeit. Es ist fast dunkel. Nur das Herdenfeuer, das oben über die Decke zittert und ab und zu aus dem Aschenloch ein paar Funken, die leis in den Kohlenkasten spritzen.

Mutter Abendroth'n, eine braunirdene Schüssel zwischen den Knien, sitzt da und reibt Kartoffeln. Ihr dickes, rundes Gesicht ist in den Wiederschein der Herdglut vor ihr getaucht und puterrot; ihr Haar schwarz und glatt gescheitelt. Sie trägt eine dunkelbraune Trikottaille, die durch eine bunte Brosche zusammengehalten wird, mit dem Bildnis der Königin Luise.

Die Uhr über dem Bett tickt, stoßweise weht der Wind den Schnee gegen das kleine Fenster. Dazwischen zuweilen, leise in das dumpfe Geratter der Fabrik hinten auf dem Hofe, das Klirren der Scheiben.

„Hach Gott ja! — Ich sag ja! Sonn Fruenzimmer!“

Das Reibeisen ist ihr in den Brei gerutscht, sie klopft es gegen den Schüsselrand ab.

„Ich sag't ja! Ich ärger mir noch kaputt! An janzen Leibe! Ich kriej de Schwindsucht! Sonn Fruenzimmer!“

Die kleinen silbernen Ringe in ihren Ohrläppchen zittern, wieder kratzt es regelmäßig durch die Küche.

„Nee! Nee! Sonn Fruenzimmer! Sonn ... pfff?! Ooch schlecht!! Ich sag't ja! Warum nicht lieberst in de Beene??

Sonn Miststicken!! Na komm Du mir man! Ich weer dir schon inweihen! — — —

Wat?? ... Eenzen ... Zween ...“

Die Uhr über dem Bett hat zu schlagen begonnen, Mutter Abendroth'n zählt.

„Vieren ... Fünwen ... Wat Sechsen?! Nanu wird's Dag! Nu schlag eener lang hin! Sonn Aas!“

Jetzt endlich ist auch die Küchentür aufgegangen.

„'N Abend, Mutterk'n!"

„M!!"

Verblüfft ist Wally an der Tür stehn geblieben. Sie ist ein kleines, blondes, vermeckertes Ding von elf Jahren. Den Schneeball hat sie so schnell als möglich wegzuwischen gesucht, sie stottert.

„Ick . . . ick . . ."

„M!!"

Unten, vier Treppen tiefer aus dem Budikerkeller tönt jetzt deutlich der dünne Ton einer Ziehharmonika: „Siste woll, da kimmt er, lange Schritte macht er" . . . Mutter Abendrothn, hat sich, die Hände in die Seiten mitten in die Küche gestellt . . . „Siste woll, da kimmt er schon, der besoffne Schwiegersohn . . ."

„I! — Ich. Doch! — Also doch schon?!

„Ich! . . . ich hab ja man . . . Liese!!"

„Wat?? Liese?? — Jawoll, Du Aas! Hab — ich — Dir — nicht jesagt. Du sost um Vieren widder da sind?! Wat?! Un jetzt is't Sechsen!! Na wachte Du! Ich weer Dir Fruenzimmer! Mensch infamichtet!! Det's schon det dritte Mal!! Mit die verflucktichsten Bengels haste dir wieder rumjetrieben! Uffe Weinachtsmarcht! Aasticke!!!"

„Ach Mutterch'en?! Mutterch'en?! Ich — ich — will't jo — Mutter!! Mutter!!"

„So! — So! — Ae! — Ae! — Ich weer dir!! . . . Ich hau Dir noch, dette Boomeel giebst!!"

„Muttär, — Muttär!!"

Wie lebhaft erinnert das nicht an HAUPTMANNS Dialog und seine umständlichen szenischen Anweisungen, die, wie gesagt, oft, wie in dem „Friedensfest" oder in der „Rose Berndt", bedeutend länger sind als die hier kleingedruckten Stellen.

Es liegt in dem Wesen dieser impressionistischen Darstellungstechnik, daß die Beschreibung bis auf ein Minimnm zusammenschrumpft und sich auf die knappe Angabe dessen beschränkt, was mit dem Auge unmittelbar gesehen, oder mit dem Ohr gehört wird. In der „Papierenen Passion" wird

— das ist besonders merkwürdig — hierbei sogar das Zeitwort stets in der Gegenwart gebraucht, wenn nicht ganz weggelassen: Eine kleine Küche (ohne Zeitwort), das Herdfeuer zittert, die Funken spritzen, Mutter Abendrot sitzt, ihr Gesicht ist puterrot, sie trägt eine Trikottaile, sie klopft, die Ringe zittern usw.

Alles drängt zur dramatischen Darstellungsform, wohl zu merken: nicht zum Drama hin. Es ist leicht zu begreifen, wie sich da die Täuschung einstellen konnte, daß dies direkt zum Drama hinführe, obwohl umgekehrt diese lose verbundenen, endlos sich einander reihenden Bildchen vom Drama weit wegführen, das vor allem einen streng architektonischen Bau beansprucht.

Dieser Täuschung gaben sich auch Holz und Schlaf hin, davon gibt die „Familie Selicke" Zeugnis. Schlenther erwähnt auch, daß Holz Gerhart Hauptmann vorschlug, mit ihm gemeinschaftlich ein Drama nach allen Regeln der neuen Kunst zu schreiben und fügt hinzu: „Vor diesem dämonischen Antrag, dem er anfangs bereitwillig entgegenkam, den er wohl gar herausgefordert hatte, bewahrte den anderen ein guter Stern. Mit scheuem Respekt vor dem überlegenen Kunstverstande des strammen Rastenburgers, teilte er seinen Stoff nicht, wie er von Hamburg brieflich zugesagt hatte, dem neuen Kameraden mit, sondern flüchtete sich wieder nach Bergdorf". Aber an einer früheren anderen Stelle sagt er: „Jene Begegnung mit Arno Holz entschied aber nicht nur für den Naturalismus, sondern auch für das Drama".

Es hätte aber nicht einmal dieses Zeugnisses gebraucht. Man sieht an der ganzen Faktur der Hauptmannschen Dramen, daß sie von „Papa Hamlet" ausgegangen sind und von der Theorie Holzens, die dieser dann in seinem Buch „die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze (1891) niederlegte. Und es ist merkwürdig, mit welch zäher Beharrung der Jünger an der einmal erworbenen Art festhielt. Merkwürdig in zweifacher Hinsicht. Es wirft ein Licht mehr auf die Entwickelungs-

unfähigkeit HAUPTMANNS und es zeugt auch dafür, daß HAUPTMANN von Natur aus geschaffen war für diese Art Kunstübung.

Jedenfalls, jene Begegnung führte HAUPTMANN nicht nur zum Naturalismus, sondern auch zum Drama. Wir haben also vielfachen und gewichtigen Grund, uns mit der Kunsttheorie HOLZens näher zu befassen.

RICHARD M. MEYER schreibt in seiner „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts". „Soll man für das Jahrzehnt von 1880—1890 nach einem Generalnenner suchen, so kann sich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervosität. — Eine unruhige Hast überall: in der Gesetzgebung wie im Kunstgewerbe, in den Moden, wie in den Weltanschauungen. Mit atemloser Unruhe wirft man sich von der einen Seite auf die andere".[1]) Man suchte also. Man war mit dem Alten, im Grunde mit Allem unzufrieden und suchte nach Neuem. Da man sich einmal von dem Epigonentum wegwandte, so war es natürlich, daß man auch alles übersah, was an seiner Seite stand. Hinter ihm, über ihm. So sah man auch nicht die Großen des silbernen Zeitalters. Mit jugendlichem Übermut wollte man da von Grund auf zu bauen beginnen, wo schon ragende Riesen mächtig in den Himmel hineinwuchsen. So wurden die Himmelstürmer zu rasenden Bilderstürmern. Die verschiedenartigsten Einflüsse kreuzten sich. ZOLAs Einfluß war eben im Abnehmen, denn in Frankreich begannen ihn die Symbolisten zu verdrängen. Mittlerweile trat der Norden die Herrschaft über die Gemüter an. Rußland und Norwegen, TOLSTOI, DOSTOJEWSKI, BJÖRSON, STRINDBERG und endlich IBSEN. Man gab sich dieser Herrschaft willenlos und ganz hin, aber mit dem immer lebendigen Gefühl, daß sie nur interimistisch sei — bis eine eigene deutsche Kunst entstehen werde.

---

[1]) „Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts". Kap. IX, S. 741.

Arno Holz glaubte sie gefunden zu haben. Er begann als formsicherer, aber nichts Neues bringender Lyriker. Doch sein Band Lyrik „Buch der Zeit, Lieder eines Modernen“, hatte nicht den gewünschten Erfolg und der Dichter begann über die Ursachen dieses Mißerfolges zu grübeln. So kam er zur Überzeugung, daß der Vers eine überwundene Form sei und in dem Doktrinarismus, der ihm eigen ist, ging er daran, sich ein neues Kunstgesetz zurecht zu legen. Er selbst stellt sich dann, selbstbewußt, wie immer, das Zeugnis aus: „Es wird dereinst erkannt werden, noch nie hat es in unserer Literatur eine Bewegung gegeben, die von außen her weniger beeinflußt gewesen wäre, die so von innen herausgewachsen, die, mit einem Wort, nationaler war als eben gerade diejenige, vor deren weiterer Entwickelung wir heute stehen und die mit unserem „Papa Hamlet“ ihren ersten sicheren Ausgang genommen. Die „Familie Selicke“ ist das deutscheste Stück, das unsere Literatur überhaupt besitzt“.

Man muß lächeln. Fast möchte man ausrufen: „Hochmut kommt vor dem Fall!“ „Papa Hamlet“ ist unter einem nordischen Pseudonym in die Welt geschickt worden. Diese Mystifikation sollte ein satirischer Peitschenhieb sein gegen die nordische Manie. Aber ist sie nicht wider Willen der Verfasser zu einer Spur geworden, von woher der neue Stil kam? Steht nicht Arne Garborg hinter dem Buche, dessen feines Naturempfinden übrigens sicher nicht von Arno Holz, sondern von Johannes Schlaf kommt? Und doch, ein solches Eigenlob besitzt eine große Suggestionskraft und nicht nur die Jünger des Naturalismus, auch kühl beurteilende Kritiker glaubten ihm aufs Wort und erklärten diesen Naturalismus als rein deutsche Blüte. Dies ist er aber mit nichten. Wenn Garborg den impressionistischen Stil gab, so stammte die Theorie von Zola.

Holz stellt sich zwar in seinen Ausführungen in den schärfsten Gegensatz zu Zola, das ist aber nur ein Beweis mehr, daß er von ihm ausging. Gegensatz weist für den Psychologen auf Ursprung. Holz gesteht es übrigens selbst,

daß er von Zola ausging. Dafür nennt er ihn gelegentlich den Papagei Taines und spricht mit souveräner Verachtung von der „draufzutäppischen" Art, mit der Zola den Unterschied von Natur und Kunst „gleich mit seinem dummen klobigen Temperament zustopfen möchte, wodurch sich dann natürlich alles sofort wieder in den größten Unsinn verkringelte und der alte Blödsinn wieder in vollster Blüte blühte". Dies eine Stilprobe. Man sieht, daß Holz mit Höflichkeiten nicht knausert. Er verwirft nun den bekannten Satz Zolas: „une œuvre d'art est un coin de la Nature, vu à travers un tempérament". Er formt statt dessen sein eigenes Gesetz, das er das ganze Buch hindurch und in seiner Fortsetzung als eine Entdeckung preist, die die ganze alte Ästhetik „über den Haufen wirft". Das Gesetz lautet: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder Natur zu sein. Sie wird sie (so!) nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung". Ein wirklich entsetzlicher Satz. Höchst interessant ist es übrigens, wie er zu ihm kommt.

Er betrachtet eine Schiefertafel, auf der ein Knabe mit dem Griffel einen Soldaten gekritzelt hat. Aus diesem „Kunstwerk" will er sich seine Theorie herausdestillieren. Darin steckt schon die ganze ungeheuerliche und unglaubliche Borniertheit Holzens. Oder wie soll man sonst ein Unterfangen nennen, auf Grund eines einzigen Kunstwerkes, und wäre es dasjenige eines Buonarrotti oder Shakespeare, eine Kunsttheorie aufzubauen. Und nun ist es sicher kein Zufall, hat aber für den Betrachter einen ironischen Beigeschmack, daß es ein „Kunstwerk" aus dem Gebiete der bildenden Kunst ist, der Malerei. Sonderbar genug für einen, welcher ein neues Kunstgesetz auch für das Drama dann gefunden zu haben sich einbildet. Wie, könnte er nicht vom Tanz und Gesang ausgehen? Käme er da dem Richtigen nicht näher? Aber es ist eben ein ziemlich allgemeiner Fehler der Ästhetiker, besonders der naturalistischen, daß sie in ihren Untersuchungen vom Standpunkt der bildenden Künste ausgehen.

Übrigens, hätte Holz hier einen scharfen psychologischen Blick bewährt, er könnte gerade an diesem unscheinbaren Beispiel viel lernen. Auf seine Frage antwortet der Knabe, das Gekritzel („Schmierage" nennt es Holz in seiner schnodderigen Weise) sei ein Soldat. Holz ist nun noch naiver als der Knabe, betrachtet das Bild ganz ernst und kommt zu dem Schluß, daß das wirklich ein Soldat, also Natur sein könnte, jedoch mit einem Mangel behaftet sei, der in den „unzureichenden Reproduktionsbedingungen und in deren unzureichender Handhabung" seine Ursache habe. Um wie viel klüger ist da der Knabe. Dieser glaubt sicher nicht, daß alle die Striche zusammen die „Tendenz" hätten, je zu einem Soldaten zu werden. Ein Strich ist, das weiß er, ein Strich und kein Bein. Er stellt ihm aber ein Bein vor, er ist für ihn Symbol eines Beines und hilft ihm, sich ein solches vorzustellen.

Insofern ist der Knabe mit seinem unbeholfenen Gekritzel viel näher dem Wesen der Kunst gekommen, als es sich Holz vorstellen kann. Er strebt keine täuschende Nachahmung, keinen Abklatsch der Natur an, um sich mit Holz dann einzureden, dies könnte je Natur sein. Die Flugkraft der kindlichen Phantasie ist eben eine andere, als die eines doktrinären, anmaßenden Kunstgesetzgebers. Wenn Kinder spielen, so genügt es, daß eines von ihnen sagt: hier steht eine Kirche, und es steht eine solche vor ihnen, anstandslos werden sie dort eine Messe abhalten, wo nur ein Rasen ist. Und sagt ein anderes: hier ist ein abgrundtiefes, schäumendes und hochgehendes Meer, so werden sie scheu die Stelle meiden und mit Aufregung und Spannung die Schiffe beobachten — es können ganz gut Steine sein — die auf diesen aufgeregten Wassern treiben. Was brauchen sie die platte Illusion? Ihnen genügt das Symbol, das weckende Wort und dieselbe Bedeutung hat für den Knaben die Zeichnung auf der Schiefertafel.

Bei der Wahl seines Untersuchungsobjektes hat nun Holz einen zweifachen Fehler begangen. Erstens dadurch, daß er, wie schon Artur Moeller-Bruck schön ausführte, das denkbar

primitive Kunstgebilde allein dazu wählte. Würde er wirklich so wissenschaftlich gedacht haben, wie er vorgibt, so müßte er bald merken, daß dies nicht genügt. Geht man wissenschaftlich vor, dann prüft man nicht diese oder jene, sondern alle Entwickelungsformen, von den untersten bis zur höchsten und sucht das Gemeinsame darin.

Und gerade die Prüfung der niedersten Formen dient nicht so sehr zur Auffindung der in einem Gebiete herrschenden Gesetze, als vielmehr der Grenze von anderen Gebieten.

So ist denn die Forderung MOELLER-BRUCKS gerechtfertigt, daß wenigstens neben das von HOLZ gewählte Untersuchungsobjekt ein denkbar reines Kunstwerk z. B. REMBRANDTS „Anatomie" zum Vergleich herangezogen werde. Der zweite und wichtigere Fehler besteht darin, daß HOLZ nur das fertige Kunstgebilde, also etwas an sich totes, der Betrachtung unterzog, nicht aber das Phänomen der Kunsttätigkeit und seiner Ursache, des Kunsttriebes selbst. Nicht eine Ahnung scheint er gehabt zu haben, daß man auch das Kind selbst bei seinem Werk beobachten, daß man fragen könnte, was treibt das Kind zu seinem Tun? Es ist so recht die Art der Doktrinäre, daß sie sich viel lieber mit toten Präparaten abgeben, als mit dem frisch treibendem Leben. Vielleicht wäre es ihm aber dann nicht so schwer gewesen, ins Reine zu kommen, was unbedingt zur Kunst gezählt werden soll.

Um nun zu dem Gesetz HOLZens zurückzugreifen, ist es keineswegs neu. Von der Nachahmung der Natur in der Kunst spricht man, seit es eine Ästhetik gibt, d. h. seit ARISTOTELES. Dieser „alte Herr" nämlich war der erste, der die Mimesis, die Nachahmung der Natur in die Kunstwissenschaft einführte. Freilich wenn zwei dasselbe sagen, ist es nicht dasselbe. Auch er „stopfte gleich das Loch zu" und zwar so gründlich, daß nach ihm die Kunst mehr darbietet als Natur. Wie darf auch reines Nachschaffen für ein vornehmes Streben des Künstlers gelten?

GOETHE sagt im „Sammler und den Seinigen" (Brief 6):

„Lassen sie aber die Nachahmung — (des Schoßhündchens Bello) recht gut geraten, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein, denn wir haben nun allenfalls zwei Bellos für einen“.

Mit der Lehre von der Nachahmung der Natur werden wir uns noch auseinanderzusetzen haben, hier sei festgestellt, daß sie in Holzens Fassung einen Rückschritt bedeutet.

Wie viel näher der Wahrheit ist Zola, obwohl auch er vom Standpunkt des Malers auszugehen scheint. Er sagt zwar: „un coin de la nature“ also ein Anschnitt der Natur, ganz malerisch gedacht, aber er sagt weiter: „vu à travers un temperament“. Geschautes Stück Natur also, geschaut von einer Künstlerindividualität. Das ist schon etwas, was auf das Wesen der Kunst sowohl, wie auf ihre Funktion hinweist.

Was soll uns Kunst sein? Wenn Natur, wozu wäre da die Kunst nötig? Freilich in einem anderen Sinne ist Kunst Natur, insofern nämlich die Natur selbst es nicht ist. Denn nicht für jeden Menschen ist Natur Natur. Für den Künstler ist die Natur mehr als für den Nichtkünstler. Sie entschleiert sich ihm und dann ist Kunst: Natur gesehen durch den Künstler. Es ist eben ein Unterschied, ob sie ein Faust sieht oder sein Famulus. Wären wir alle, und immer, und auch immer in demselben Grade Künstler, das ist Schöpfer, dann hätten wir Künstler und Kunst nicht nötig. Ein jeder dichtete dann und malte in seinem Innern ununterbrochen für sich. Gewissermaßen ist das auch der Fall. Wir dichten alle, so wie wir sind, vielleicht auch immer. Ohne diesen Umstand wäre das Nachdichten, oder das Nachempfinden und Nachfühlen nach dem Künstler, also das Genießen des Kunstwerks unmöglich. Man muß bis zu einem gewissen Grade Dichter sein, um den Dichter genießen zu können.

Nicht alle jedoch besitzen diese Dichterkraft in dem Grade, in der Stärke, die zum selbständigen Schaffen ausreichte. Da hilft uns des Künstlers starker Arm. Er führt uns über Abgründe und Tiefen, er trägt uns in schwindliche Höhen.

Er leiht uns seinen Blick, seine Seele und wir werden sehend, wie er. Wir sehen dann die Natur, wie er sie sieht in dem beglückten Zustand schöpferischen Dranges. Wir träumen ihm nach. Ja er selbst tut es und muß es tun, ist er im Zustand der Ruhe und will er ein fremdes oder sein eigenes Werk genießen.

Im Traume sind wir alle Dichter. Der Kunstgenuß ist eine Art Träumen unter Eingebung, Suggestion des Künstlers. Der Unterschied zwischen Künstler und Nichtkünstler ist gewissermaßen quantitativ nicht qualitativ, es ist ein Gradunterschied. Deswegen gibt es auch im Genießen des Kunstwerks Gradunterschiede. Und wieder weiter in der schöpferischen Kraft des Künstlers. Jedenfalls ist das Kunstwerk eine Vision und dies ist, wenn auch nicht deutlich, gesagt in dem Satze ZOLAS. Wie weit bleibt hinter ihm der Satz HOLZens zurück? Wie scheint er gerade darauf auszugehen, die Seele, die schaffende Künstlerseele aus- und dafür eine trockene Kopistenseele einzuschalten.

Freilich in „Papa Hamlet" gelang es ihm nicht, denn er arbeitete mit dem feinfühligen Poeten SCHLAF. Was aber merkwürdig ist, und für seine Herkunft zeugend, ist die ihm unbewußte Tatsache, daß er nach seiner Verwerfung, sich doch an den Satz ZOLAS in einem Punkte hielt. Es ist der „coin de la nature", der Ausschnitt oder das Stück Natur, schon bei ZOLA ein Erbteil der von den bildenden Künsten ausgehenden Kunsttheorien. Diese Herkunft der naturalistischen Theorien der Dichtkunst von der Malerei bekommt eine noch größere Bedeutung, wenn man sich erinnert, wie in der Malerei selbst, besonders der französischen, ähnliche Strömungen nacheinander sich Bahn brachen und, sich ablösend, herrschten. Ich weise auf den Naturalismus eines MANET hin, auf den Plainairismus, den dann folgenden Impressionismus und Pointillismus. Es ist unzweifelhaft, daß fast alle modernen Strömungen und die von ihnen getragenen Theorien von den plastischen Künsten stark beeinflußt sind, wie sie auch beeinflussend rückwirken.

Für unsere Untersuchung ist die Feststellung dieser Tatsache von Bedeutung, denn aus ihr ergibt sich zum großen Teil die Unbrauchbarkeit und Unzulänglichkeit der betreffenden Theorien für das Drama. Das Wesen des Dramas ist Kampf, somit Bewegung, das der Plastik Zustand, somit Ruhe. Wenn daher dieser und der ihr verwandten Epik Zuständlichkeit und Gegenständlichkeit zukommt, so kommt jenem fortschreitender Fluß zu, packende Kraft.

Daß aber die Vorstellung eines geschauten Winkels, Stückes Natur in dem Denken von Holz und Schlaf und ihren Jüngern eingestandener- und uneingestandenermaßen, ja ihnen unbewußt, lebendig wirkte und es bestimmte, das erfordert keines Beweises für den, der die Produkte dieser Schule, besonders die vorbildlichen, die mehrerwähnten Novellen des „Papa Hamlet" kennt und prüft. Es ist, als ob man unter dem Mikroskop das Leben und Weben der kleinsten Organismen im hellen Licht der Lampe beobachtete oder als ob man mit einem Scheinwerfer irgend ein Stück Leben beleuchtete. Was außerhalb des beschienenen Kreises ist, besteht nicht, verschwindet in vollkommenster Finsternis. Freilich kann sich, um beim Bilde des Scheinwerfers zu bleiben, der Lichtkegel bewegen und nacheinander ein immer neues Stück Natur aufleuchten lassen. Es entstehen mehrere oder viele sich aneinanderreihende Bilder, aber mehr als Bilder sind das nicht, was aber Bild ist, paßt nicht für das Drama.

Und mag nun auch theoretisch zugegeben werden, daß sich ein solches im naturalistischen Sinn eng begrenztes Bild von selbst, aus innerer Kraft des Schauens zu einem Universalbild ausweiten konnte, denn die Grenze ist ja fließend: alles Schauen ist zugleich gewissermaßen Erkennen, Erinnern, ja Urteilen, und mit der unmittelbaren Wahrnehmung sowohl wie mit dem Gebilde sekundärer Ordnung schmelzen tausend andere zusammen und verdichten sich zu einem tertiären, zum eigentlichen Phantasiebild; praktisch ist hier ein wesentlicher Faktor

dies, daß man von Kunstanschauungen ausgeht, die den Gesichtskreis begrenzen. Denn — wer sich von ihnen bestimmen läßt, sich zu ihnen hingezogen fühlt — bewußt oder unbewußt — der wird die Grenzen nicht leicht ausweiten. Gewiß, ZOLA selbst tat es in gewissem Sinne und dies in großartiger Weise, aber ZOLA vergaß eben in seinem Satze die Seele, die gestaltende Individualität nicht, er verbrannte nicht alle Brücken hinter sich.

Wir kommen nun zu HAUPTMANN zurück und fassen unsere Ausführungen zusammen: er begab sich bewußt in den Bann einer grundfalschen, beschränkten Kunsttheorie und unbewußt in den von viel treffenderen zwar und weiteren, jedoch immer noch zu engen und insbesondere für das Drama unzulänglichen Kunstanschauungen.

Er folgte darin der Zeitströmung, die zu dem Impressionismus hindrängt, wie aus der impressionistischen Erzählung sich seine Kunstweise entwickelte. Selbstverständlich folgte er aber darin auch der Natur seines Talentes.

Bevor wir nun zur Analyse seiner Werke schreiten, möge eine zusammenfassende Darstellung seines Schaffensganges in knappen Worten gegeben werden.

GERHART HAUPTMANN (geb. am 15. November 1862 zu Salzbrunn in Schlesien), debütierte, nachdem er sich früher als Bildhauer versucht hatte, im Jahre 1885 mit einer byronisierenden epischen Dichtung „Promethidenlos“.

Dieses, aus dem Buchhandel zurückgezogene Jugendwerk, hat aber nur literaturgeschichtliches Interesse.

Dann brachte am 28. Oktober 1889 die „Freie Bühne“ das dramatische Erstlingswerk HAUPTMANNS, das soziale Drama „Vor Sonnenaufgang“, im Lessingtheater zu Berlin zur Aufführung, in jener denkwürdig stürmischen Vorstellung, die als erste Schlacht des seitdem ununterbrochen geführten sonderbaren Kampfes gelten darf, in dem sich der Naturalismus an fast lauter glänzenden Siegen verblutete. THEODOR FOTANE nannte das Werk, die „Erfüllung Ibsens“, ein Beweis, wie

stark es trotz aller Mängel wirkte und ein Beispiel unter Tausenden, wie ungeheuerlich sich Zeitgenossen in ihrem Urteil über ein Werk irren können. In Wirklichkeit ist es eben ein Erstlingswerk und steht, vorbedeutungsvoll für den künftigen HAUPTMANN, unter dem Einfluß IBSENS und TOLSTOIS („Macht der Finsternis"), wohl auch ZOLAS „L'assomoir" einerseits und SCHLAFS und HOLZENS andererseits.

Es schildert — und auch dieses Schildern ist vorbedeutungsvoll — in jugendlich kraß aufgetragenen Farben das entsetzliche Verkommen einer plötzlich reich gewordenen schlesischen Bauernfamilie und ihr Zugrundegehen am Alkoholismus.

In knappen Zeiträumen von je einem Jahr folgten dann die Bühnendichtung „Das Friedensfest", „eine Familienkatastrophe", Anfang 1890 in der „Freien Bühne", aufgeführt 1890 auf der Freien Bühne, erschienen in Buchform April 1890, sowie „Einsame Menschen". Beide, wie das erste, echte Sturm- und Drangdramen, unter dem vorwiegenden Einfluß IBSENS stehend.

Dann folgten „Die Weber" (1892), ein Schauspiel aus den 40er Jahren, bis jetzt das Hauptwerk HAUPTMANNS und des deutschen Naturalismus, wieder eine Schilderung und zwar eine ergreifende der Webernot, sowie die Komödien „College Crampton" (1892), eine Charakterstudie, und der „Biberpelz" (1893). HAUPTMANN steht in diesen Werken auf der Höhe seiner naturalistischen Technik, hat sich vom Einfluß IBSENS zum Teil befreit, freilich nur um sich in den KLEISTS und anderer zu begeben.

Alle drei sind aber wiederum Schilderungen, wie das nächstfolgende „Hannele" oder „Hanneles Himmelfahrt" (1893), wo der Naturalismus in poetisch eingekleideten Symbolismus umschlägt oder eigentlich mit ihm ringt.

Im Jahre 1892 erschienen auch die novellistischen Studien „Bahnwärter Thiel" und „Der Apostel". Die erste besonders Zeugnis legend für HAUPTMANNS Kraft der Charakte-

ristik und sein Mitgefühl bei Schilderung der einfachen Seele eines Mannes aus dem Volke.

Zwei Jahre nach dem Biberpelz (1895) folgte „Florian Geyer“, ein Versuch, die Technik der naturalistisch-impressionistischen Milieudarstellung auf das historische Drama zu übertragen. Der Versuch ist, das muß man anerkennen, ernst und in seiner Art großartig gedacht gewesen. Er mißlang aber und es folgte vollständiger Umschlag. Im Jahre 1896 erschien „Die versunkene Glocke“, ein „deutsches Märchendrama in Versen“, zum ersten Male bei HAUPTMANN keine Schilderung, sondern ein echtes Drama, insofern es der Anlage nach ein Ringen darstellen soll, freilich ein sonderbares. Hier hat HAUPTMANN den Naturalismus vollständig beiseite gelassen und wandelt in den Spuren FAUSTS und BRANDS mit echter Epigonengemächlichkeit, Manieriertheit und Gespreiztheit. Nicht uninteressant, aber auch nicht zu verwundern ist es, daß das Drama den größten Absatz und Bühnenerfolg aufzuweisen hat. Das große Publikum war gerührt darüber, daß der strenge Naturalist sich zu einer so süßlichen Verssprache herbeiließ. Nun, die Verse und ihr Inhalt waren auch danach, dieses Publikum zu entzücken. Original war HAUPTMANN diesmal noch weniger als sonst.

Im Jahre 1898 erschien aber (5. November aufgeführt) „Fuhrmann Henschel“ und zwar, so wie seinerzeit „Die Weber“ („De Waber“), als „Originalausgabe“ in reinem schlesischen Dialekt und als „Übertragung“ in gemeinverständlicher Fassung. Es ist eine Wiederholung des Motivs im „Bahnwärter Thiel“ und wieder ein streng naturalistisches Drama, mehr Schilderung als Handlung. Im Jahre 1900 folgte dann der Schwank „Schluck und Jau“, an SHAKESPEARES Vorspiel in der „Zähmung der Widerspänstigen“ anknüpfend, sowie das naturalistische Charakterdrama (um die Bezeichnung der Kürze halber zu gebrauchen) „Michael Kramer“. Dann folgte die Tragikomödie „Der rote Hahn“, eine Fortsetzung der Diebskomödie „Der Biberpelz“, und wiederum ein Vers-

drama „Der arme Heinrich“ (1902), etwas naturalistisch gefärbt, sonst ebensowenig original (KLEIST), dafür aber ebenso redselig wie das erste; darauf das naturalistische Schauspiel „Rose Berndt“ (1903), eine Wiederaufnahme des Themas der „Maria Magdalene“ von HEBBEL, dann „Elga“, eine Dramatisierung von GRILLPARZERS Novelle „Das Kloster von Sendomir“ und neulich das viel besprochene „Und Pipa tanzt“ sowie das jüngst in Berlin durchgefallene Lustspiel: „Die Jungfern vom Bischofsberg“.

Eine reiche Tätigkeit, fast allzureich, wenn man die kurze Spanne Zeit in Betracht zieht, in der die Werke entstanden. Was in ihr im Hinblick auf den Zweck unserer Untersuchung merkwürdig erscheint, ist der mehrmalige Abfall von der naturalistischen Methode. Es ist, als ob der Dichter selbst Zweifel hegte, ob sie die einzig richtige sei, ja wenn man die Probleme, die der Dichter gerade in den nichtnaturalistischen Dramen zu lösen versucht, darauf prüft, scheint es fast, als ob sich in diesen Werken ein Ringen um eine höhere Kunstmethode offenbarte.

Weiter fällt bei einer allgemeinen Übersicht aller Werke HAUPTMANNS eine ziemliche Ideenarmut, verbunden mit einer durchgängigen Abhängigkeit von irgend einem Vorbild (BARTELS nennt sie treffend Patenstücke), auf, also ein Mangel an originalschaffender Kraft. Endlich ist es eine für unsere Untersuchung wichtige Erscheinung, daß HAUPTMANN fast ausnahmslos charakter- und willensschwache, ja völlig willenlose Menschen zu Hauptpersonen seiner Dramen macht.

III. Technik.

Hauptmann mag sich als junger, konsequenter Naturalist nicht wenig auf seine technischen Neuernungen eingebildet haben. Nun, er war jung. Er ist jedoch fast durchwegs bei den wichtigeren von ihnen geblieben. Das zeigt, daß sie seinen Neigungen und Überzeugungen entsprechen. Andererseits — doch das nur nebenbei — sind sie nicht alle ganz neu.

Eine von diesen Neuerungen ist es, daß Hauptmann die auftretenden Personen „handelnde Menschen“ nennt, gewiß recht protzig und für den Beobachter nicht ohne ironischen Beigeschmack, weil ja Hauptmanns Menschen am wenigsten handeln. Hauptmann ist dann von dieser Bezeichnung abgegangen. Was er mit ihr wollte, fühlt man. Den Grundsätzen des Naturalismus entsprechend, gewiß andeuten, daß er die Personen nicht auftreten läßt, sondern sie abbildet, wie sie sich geben in ihrem Tun und Lassen, also in ihren Handlungen. Auch schien dem Naturalismus die Bezeichnung Person zu abstrakt, zu wenig das Leben spiegelnd. Vergessen wurde dabei nur, daß es auf den Namen eben nicht ankommt.

Zweitens wird für jeden Schauplatz der Handlung oder, wie sie Hauptmann mitunter nennt, der „Vorgänge“ eine Situationszeichnung beigegeben, was nicht neu ist, und wohl der exakten Methode des Naturalismus entsprechen soll. Auch diese „Neuerung hat Hauptmann dann fallen lassen, fast möchte man sagen mit Unrecht, denn seine Bühnenbeschreibungen sind so kompliziert, daß man sich nur mit großer Mühe ein Bild danach machen kann. Manchmal ist das Bild sogar ganz unkonstruierbar, insofern man dabei den Zuschauer

der oberen Stockwerke und der seitwärts gelegenen Plätze des Zuschauersaumes vom Sehen nicht ausschließen will. So ist z. B. — da wir schon dabei sind — das Bühnenbild des fünften Aktes der „Weber“ fast undarstellbar. Wir meinen das Weberstübchen des alten Hilse:

„Links ein Fensterchen, davor ein Webstuhl, rechts ein Bett usw. Der sehr enge, niedrige und flache Raum hat eine Tür nach dem »Hause« in der Hinterwand. Dieser Tür gegenüber im »Hause« (bedeutet wohl soviel wie Flur) steht eine andere Tür offen, die den Einblick gewährt in ein zweites, dem ersten ähnliches Weberstübchen“.

Also drei niedrige Räume hintereinander, durch Türen verbunden und durch diese zweifache niedrige Türöffnung soll man nun von der Gallerie oder von den Seitensitzen noch sogar bemerken, daß der dritte Raum „ein dem ersten ähnliches Weberstübchen“ sei. Wie das möglich ist, wenn die Zwischenwände nicht aus Glas sind, ist unerfindlich.

Ähnlicher Zumutungen an den Zuschauer gibt es mehr in den Bühnenbeschreibungen Hauptmanns. So im „Fuhrmann Henschel“ die Beschreibung der Kellerwohnung. Zugegeben soll sein, daß Hauptmann nicht der einzige unter den modernen Autoren ist, der darin sündigt, auch wäre man versucht, zu denken, daß dies Nebensächlichkeiten sind, nicht wert, sie zu erwähnen. Für uns haben sie aber, insbesondere in Verbindung mit den gleich weiter zu berührenden Eigentümlichkeiten der Bühnenanweisungen, eine symptomatische Bedeutung: man merkt, daß der Dramatiker sich während der Beschreibung vergißt und schreibt, als wäre er ein erzählender Dichter.

Dieser Eindruck steigert sich, wenn man die Beschreibung der Personen liest, bei Gelegenheit ihrer Einführung. Nicht mit Unrecht sagt Bartels, daß jede Person mit einem Steckbrief versehen ist. Man lese nur: („Vor Sonnenaufgang“).

Hoffmann ist etwa 33 Jahre alt, schlank, groß, hager. Er kleidet sich nach der neuesten Mode (gut noch, daß wir die Adresse des Schneiders nicht bekommen), ist elegant

frisiert, trägt kostbare Ringe, Brillantknöpfe im Vorhemd und Berloques an der Uhrkette. Kopfhaar und Schnurrbart schwarz (!), der letztere sehr üppig, äußerst sorgfältig gepflegt. Gesicht spitz, vogelartig. Ausdruck verschwommen. Augen schwarz (!), lebhaft, zuweilen unruhig.

Zu bemerken ist, daß diese Beschreibung eingeflochten wird, nachdem Hoffmann schon aufgetreten ist und gesprochen hat, also ganz in der Art der berichtenden Erzählung. Und nun fragt sich, welche Schlüsse auf den Charakter Hoffmanns man aus dem schwarzen Kopf- und Barthaar und seinen schwarzen Augen ziehen soll? Natürlich ist sein Gegenpart Loth blond:

„Loth hat blondes Haar, blaue Augen und ein dünnes, lichtblondes Schnurrbärtchen".

Auch Helene ist blond, aber das ginge noch an, da blondes üppiges Haar den besonderen deutschen Mädchentypus bezeichnen soll. Jedoch von Frau Spiller erfahren wir sogar, daß sie mit zurückgelegten Sachen der Frau Krause herausgestutzt ist (also Biographisches). Wilhelm Kahl muß Hirschzähne an der Uhrkette tragen. In gleicher Weise werden alle Personen des Dramas genau nach Gestalt, Farbe, Haltung, Kleidung beschrieben.

An dieser Unart, oder sagen wir Art, hält Hauptmann zäh in allen seinen Stücken. Schon im Personenverzeichnis des „Friedensfestes" ist angegeben.

Dr. med. Fritz Scholz, 68 Jahre alt; Minna Scholz, dessen Ehefrau, 46 Jahre alt; Auguste, 29; Robert, 28; Wilhelm, 26 Jahre alt. Frau Marie Buchner, 42 Jahre alt; Ida, ihre Tochter, 20; Friebe, der Hausknecht, 50 Jahre alt.

Ich frage nochmals: welchen Schluß auf ihren Charakter sollen wir daraus ziehen, daß Frau Buchner 42 Jahre alt ist, nicht 40 oder 44?

Dies ist aber noch nicht alles. Die Personen werden noch bei Gelegenheit ihrer Einführung genau beschrieben. Wir erfahren, daß Frau Buchner eine gesundaussehende, gut genährte

Person ist; „solid und sehr adrett (!) gekleidet". Ebenso erfahren wir, daß die Körperformen der Frau Scholz eine ungesunde Fettansammlung zeigen, daß ihre Hautfarbe „weißlichgrau" ist, daß sie „schußrig (!) in ihren Bewegungen ist". Von Friebe, dem Hausknecht (!) erfahren wir ebenfalls Wichtiges. Seine Kopfhaare und Bartstoppeln „spielen ins gelblichgraue. Er ist ein Allerweltsbastler" (also wiederum Biographisches!).

In den „Einsamen Menschen" erfahren wir von Frau Käthe Vockerat, daß sie 21 Jahre alt ist, „mittelgroß, zart gebaut, bleich, brünett". Fräulein Anna Mahr ist 24 Jahre alt, „mittelgroß, mit kleinem Kopf, dunklem, schlichten Haar". Johannes Vockerat ist achtundzwanzigjährig, „mittelgroß, blond usw." Der alte Vockerat „hat Sommersprossen und neigt zur Korpulenz".

Wie leicht zu begreifen, artet das in einem Werke wie „College Crampton" oder „Michael Kramer", die auf Charakterdarstellung ausgehen, noch mehr aus. Professor Crampton ist „ein mittelgroßer Mann, hoher Vierziger, zart und mit dünnen Beinen. Auf seinem rabenschwarzen Haar sitzt ein Fez. Der Schnurrbart, sowie der dicke Backenbart (!) sind ebenfalls tiefschwarz. Seine Augen quellen hervor, ..." (Die Charakteristik ist, wie alle anderen, hier stark gekürzt zitiert). Kramers Tochter Michaline ist „ein interessantes, brünettes Mädchen". Daß ihr Bruder „ein häßlicher Mensch, mit schwarzen, feurigen Augen unter der Brille" ist, geht wiederum noch an. Man lese aber die Beschreibung Michael Kramers selbst: „Kramer ist ein bärtiger Mann über fünfzig, mit vielen weißen Flecken im schwarzen Bart- und Haupthaar". Soll man aus dem Umstand, daß Crampton einen Backenbart hat, Kramer hingegen einen Vollbart, auf den Unterschied des Charakters schließen? Dann aber wie?

„Kramers Kopf sitzt zwischen hohen Schultern. Er trägt den Nacken gebeugt, wie unter einem Joch. Seine Augen sind tiefliegend, dunkel, brennend, dabei unruhig. Er hat lange Arme und Beine, sein Gang ist unschön, mit

großen Schritten. Sein Gesicht ist blaß und grüblerisch. Er ächzt viel. Seine Sprechweise hat etwas ungewollt Grimmiges. Mit den unförmigen, spiegelblank geputzten Schuhen geht er sehr auswärts. (!) . . ."

Es scheint, daß wir übergenug der Beispiele angeführt haben zum Beweise, daß HAUPTMANNS Personenbeschreibungen von der Novelle und dem Roman kommen. Wir wissen, daß HAUPTMANN nicht der einzige ist, der darin so ausartet. Ja, die Unsitte ist geradezu allgemein geworden. Außer dem zeitgenössischen naturalistischen und gesellschaftlichen Drama sehen wir etwas Ähnliches insbesondere bei IBSEN, ja wir finden es schon sogar in SCHILLERS „Fiesko".

Doch bei SCHILLER handelt es sich wirklich nur um etwas Ähnliches, nicht um dasselbe. SCHILLER beschreibt:

„Andreas Doria, ehrwürdiger Greis von 80 Jahren, Spuren von Feuer. Ein Hauptzug: Gewicht und strenge befehlende Kürze; Gianettino Doria, Mann von 26 Jahren, rauh und anstößig in Sprache, Gang und Manieren, bäurisch stolz, die Bildung zerrissen."

Man sieht, die Beschreibung hält sich hier in bescheidenen Grenzen des Allgemeinen und leicht Vorstellbaren und des für den Charakter der Person Bezeichnenden. Übrigens ist „Fiesko" ein Sturm- und Drangprodukt.

Öfter überschreitet schon, wie gesagt, IBSEN die Grenzen des Zulässigen und Bezeichnenden. Er gibt die Haarfarbe gewöhnlich an, wenn das Haar weiß ist. Nun, graues Haar charakterisiert schon einigermaßen. „Borkmann ist ein mittelgroßer, strammer und kräftig gebauter Mann in den sechziger Jahren. Vornehmes Aussehen, fein geschnittenes Profil, durchdringende (!) Augen. Haar und Bart sind grauweiß und kraus (doch!)." Wir sehen, IBSEN geht mehr auf das die Seele Widerspiegelnde aus. Freilich nicht immer, manchmal entschlüpft auch ihm manches Überflüssige in der Beschreibung. Allmers im „Klein Eyolf" hat braunes Haar, seine Frau ist „eine üppige Blondine" und Asta Allmers hat dunkles

Haar. Dies ist aber bei IBSEN keine Regel, sondern Ausnahme und man muß schon demselben Symptom eine andere Deutung geben, wenn es mit ganz verschiedenen in Verbindung bleibt. Übrigens soll nicht geleugnet werden, daß IBSENS Bühnenanweisung etwas Novellistisches in sich hat und der Einfluß IBSENS mag sich auch da einigermaßen geltend gemacht haben.

Für uns ist es vorläufig von Belang, festzustellen, daß HAUPTMANNS Personenbeschreibungen den Charakter einer Schilderung, nicht einer Bühnenanweisung tragen. Wir erinnern an unsere Ausführungen über die Herkunft seines Dramas und behalten uns vor, darauf zurückzukommen, um unsere Schlüsse zu ziehen.

Des Vergleiches halber folge hier ein Auszug aus der Personenangabe von MAX HALBE, „Jugend“, betitelt pomphaft „Menschen“.

> Pfarrer Hoppe, Fünfziger. Untersetzte, stämmige Statur, rundes, gerötetes Gesicht. Ein leiser Anflug von geistlicher Würde liegt über seinem Wesen, ohne jedoch ins Pastorale auszuarten. Der Haupteindruck geht auf eine strotzende, mit den Jahren gedämpfte Kraft und tief verinnerlichte Lebenserfahrung. Seine Kleidung ist die übliche des katholischen Landgeistlichen, aber bequem, lässig, mit einem Stich ins Weltliche. Auch seine Bartstoppeln entsprechen nicht streng den Vorschriften.
>
> Annchen, seine Nichte. Sie ist 18 Jahre alt. Ihre braunen Augen sind leicht verschleiert. Das aschblonde Haar fällt kraus und wirr in die Stirn. Es ist slavischer Schlag. Das Gesicht rundlich, eine warme Fülle des Wuchses, naive Sinnlichkeit, etwas Empfangendes, weich Weibliches, Hingegebenes. Auch in der Art, wie sie sich trägt, gibt sie sich etwas Schmiegsames, Wiegsames. Sie liebt bunte Farben. Um den Hals hat sie an einer Schnur ein kleines goldenes Kreuz.
>
> Amandus, ihr Stiefbruder, siebzehnjährig, lang auf-

geschossen, kretinhaft kindisch. Er vegetiert in einer Art von animalischen Triebleben. Seine tierischen Instinkte sind stark geschärft. Seine Bewegungen sind lümmelhaft und ungelenk, als wisse er mit seinen Gliedmaßen nichts anzufangen. Er sieht aus wie ein blödsinniger Bauernbengel. In seinen schwarzen Augen lauert die Tücke eines Tieres. Man muß sich hüten, ihn zu reizen.

Kaplan Gregor von Schigorski. Er steht zu Ende der zwanzig, sieht aber älter aus. Er ist von mittelgroßer hagerer Gestalt. Die Askese hat sein Gesicht frühzeitig gefurcht und vergeistigt. Er ist brünett in Haarfarbe und Ton der Haut. Sein Gesicht ist glatt rasiert. Ein bläulicher Schimmer liegt über den bartlosen Wangen. Es ist der polnische Geistliche in Haltung und Redeweise. Er ist kein Intrignant, sondern Fanatiker.

Hans Hartig, ein junger Student, achtzehn Jahre alt. Er ist blond usw. In seinem schnellen und abgebrochenen Sprechen offenbart sich ein heftiger und jäh umschlagender Charakter. Alles in allem, der Embryo eines modernen Stimmungsmenschen usw.

Maruschka, das Dienstmädchen, sie ist vom Schlage der polnischen Landmädchen, madonnenhaft und einer Figur, die zur Üppigkeit neigt.

Wie wir sehen, auch über das Dienstmädchen, das kaum auftritt, müssen interessante Details angeführt werden.

Noch merkwürdiger ist, daß unsere Autoren oft überhaupt aus der Rolle fallen und Bericht, Erzählung, ja seelische Schilderung und Analyse oder moralethische Kritik in die Anweisung einflechten, die ja deswegen auch einen so unverhältnismäßig breiten Raum einnimmt.

So sagt Hauptmann im zweiten Akte des „Sonnenaufgangs“: „Auf dem Gange vom Wirtshaus her wird eine dunkle Gestalt bemerklich ... es ist der Bauer Krause, welcher, wie immer (!), als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat.“ Kann man es sehen, daß Krause als letzter Gast das

Wirtshaus verlassen hat oder gar, daß er es immer tut? Loths Worten wird einmal die Bemerkung vorangestellt: „ohne Takt“ (also ein Urteil!). Dann trillern Lerchen, es ist „tauiger Morgen“. Von einer Magd, die im Hof etwas schafft, erfahren wir dabei, daß sie Liese heißt. In der Liebesszene vollends: „Sie kommt ihm dabei so lieblich vor ...“ „Ein Geben und Nehmen von Küssen stumm und beredt zugleich.“

Im „Friedensfest“ lesen wir von Frau Buchner: „Ihr ganzes Wesen drückt eine Herzlichkeit aus, die durchaus echt ist.“ Während Frau Buchner „nur für andere zu existieren scheint“, hat Frau Scholz „vollauf mit sich selbst zu tun“. Von Auguste Scholz heißt es: „Mit der Aufgeregtheit der Mutter verbindet sie ein pathologisch offensives Wesen. Diese Gestalt muß gleichsam eine Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Trostlosigkeit um sich verbreiten.“ Dafür heißt es von Ida: „... demgemäß ist der Ausdruck ihres Gesichtes meist heiter ...“, „Robert raucht aus einer Pfeife türkischen (!) Tabak“.

Dann heißt es von ihm: „er ergreift mit Hast die gelbseidene Geldbörse, führt sie den Augen näher und mit einer jähen, leidenschaftlichen Bewegung an die Lippen. Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaft.“ Ida „singt piano mit schelmischer Beziehung auf etwas in der Vergangenheit“. Ein anderes Mal folgt sie, „froh, auf diese Weise ihre Bewegung verbergen zu können“, ihrer Mutter. Von Braun heißt es in den „Einsamen Menschen“: „Braun ist meist unbefriedigt, deshalb übelgelaunt.“

Solcher Beispiele gibt es genug auch in anderen Dramen. In „Den Webern“ insbesondere ist die Personenbeschreibung weniger umständlich und wir wissen auch warum. Dafür aber lese man gleich den Eingang des ersten Aktes:

> Es ist schwüler Tag gegen Ende Mai, die Uhr zeigt zwölf, die meisten der harrenden Webersleute gleichen

Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind, wo sie in peinigender Gespanntheit eine Entscheidung über Tod und Leben zu erwarten haben. Hinwiederum haftet allen etwas Gedrücktes, dem Almosenempfänger Eigentümliches an, der, von Demütigung zu Demütigung schreitend, im Bewußtsein, nur geduldet zu sein, sich so klein als möglich zu machen gewohnt ist. Dazu kommt ein starrer Zug resultatlosen, bohrenden Grübelns in aller Mienen. Die Männer, einander ähnelnd, halb zwerghaft, halb schulmeisterlich, sind in der Mehrzahl flachbrüstige, hüstelnde, ärmliche Menschen mit schmutzigblasser Gesichtsfarbe: Geschöpfe des Webstuhls, deren Kniee infolge vielen Sitzens gekrümmt sind. Ihre Weiber zeigen weniger Typisches auf den ersten Blick: sie sind aufgelöst gehetzt, abgetrieben, während die Männer eine gewisse klägliche Gravität zur Schau tragen — und zerlumpt, wo die Männer geflickt sind. Die jungen Mädchen sind mitunter nicht ohne Reiz: wächserne Blässe, zarte Formen, große hervorstehende, melancholische Augen sind ihnen dann eigen.

Ist es nicht, als ob man einen Abschnitt aus einem Roman oder einer Reiseschilderung lesen würde? Man kann ja nichts sagen. Die Schilderung ist an und für sich gut, sie ist aber Schilderung, enthält Erwägungen und Betrachtungen, geht, mit einem Wort, weit über das in einer Theatervorstellung Darzustellende hinaus. Und so ist es überall: Weber Heiber „bleibt stehen, um nochmals einen günstigen Augenblick abzupassen“. Die alte Frau Baumert hat „versunkene Augen, die durch Wollstaub, Rauch und Arbeit bei Licht gerötet und wäßrig sind“, Meister Wiegand „ist ein Mann, dem man anmerkt, er weiß, worauf es in der Welt ankommt, wenn man ein Ziel erreichen will, nämlich auf Pfiffigkeit, Schnelligkeit und rücksichtsloses Fortschreiten“.

Doch wozu die Beispiele mehren. Die angeführten genügen, um zu zeigen, daß Hauptmann — darin allen modernen Autoren ähnlich — sich über die Grenzen zwischen der An-

weisung über das Darzustellende und der Schilderung keine Rechenschaft gibt. Man wird fragen, was es schadet, wenn der Autor für den Leser Schilderungen und Betrachtungen einflicht, die dann für den Zuschauer von selbst wegfallen. Ja gewiß, es schadet anscheinend unmittelbar nicht, ja in gewissem Sinne nützt es mitunter, wenn nämlich das Darzustellende, das, was man schauen kann, nicht genügt, um den gewollten Eindruck hervorzurufen. Dann aber weist es auf einen Mangel in der Darstellung hin, ist ein Armutszeugnis, das sich der Dichter selbst ausstellt, ein Auskunftsmittel, um das Mangelnde zu ersetzen. Ist es aber so, dann schadet es noch obendrein. Denn es verleitet den Verfasser dazu, sich durch eingeflochtene Erzählung über Schwierigkeiten der dramatischen Darstellung hinwegzuhelfen. Man wende nicht ein, daß die Unmittelbarkeit der Vorstellung das ersetzt, was hier dem Leser hinzugegeben wird. Das ist ein Irrtum: kein Schauspieler, kein Bühnenleiter kann das ersetzen, was hier Hauptmann und mit ihm so viele hinzutun.

Eins von beiden also. Ist es nötig, dann muß es in das Drama selbst hineinkommen. Mittel dazu gibt es genug. Die Betrachtungen, die der Autor anstellt, die Schilderungen, die er gibt, können ganz gut von den Personen des Dramas, auch wenn es „handelnde Menschen“ sind, getragen werden. Schildern nicht bei Hauptmann selbst Loth und Helene in ihrem Gespräch die Zustände von Witzdorf und geben dadurch dem Gesehenen einen Hintergrund. Könnte die Schilderung der Weber nicht ebenso einer oder mehreren minderbeteiligten Personen in den Mund gelegt werden? Wer aber dieses Auskunftsmittel verschmäht, muß auf andere sinnen. Solcher gibt es genug. Shakespeare hat es nicht nötig, die Affekte zu schildern: es sehen sie ja die anderen handelnden Personen und äußern sich darüber, reagieren darauf. „Mann, drücke den Hut nicht so tief ins Gesicht!“ ruft Malcolm dem Macduff zu. Und wie trefflich charakterisiert Caesar seine Gegner und andererseits sie ihn!

Oder es tritt der zweite Fall ein. Die Bemerkungen sind nicht nötig. Dann gehören sie auch keinesfalls ins Drama hinein, dürfen nicht hineinkommen. Denn das muß festgehalten werden, was man nicht schaut, was man nicht von den auftretenden Personen hört, das gehört auch nicht in das Drama und darf darin nicht vorkommen. Auch nicht als für den Leser eingeschmuggelte Randbemerkungen. Soviel Achtung darf schon die höchste Form dichterischen Schaffens beanspruchen, daß man ihre Werke nicht mit bettelhaften Anleihen bei anderen herausputzt. Man lächelt mitleidig über die Eselsbrücken der alten Kunst. Da muß gesagt werden, daß Monologe auch die unberechtigten in ganz anderem organischen Zusammenhang mit dem Drama stehen als beigefügte Bemerkungen. Diese können nur mit den erklärenden Inschriften der alten naiven Malerei verglichen werden. Wir werden übrigens weiter unten bei anderer Gelegenheit beweisen, daß dieser ganze Aufputz nichts nützt, daß es einfach nur eine auf Selbsttäuschung bestehende Illusion ist, wenn man darin eine Charakteristik sieht. Es ist auch für den Leser nur unnütz bedrucktes Papier, sonst nichts. Überhaupt müssen wir bezüglich der Bühnenanweisung alles vorher Gesagte auch im Hinblick auf das Lesedrama im engeren Sinne aufrecht halten. Eine Regiebemerkung soll lediglich als Anleitung für die Darstellung des Dramas dienen. Auch dort, wo von Haus aus auf eine solche verzichtet wird, bleibt dennoch eine jede Bemerkung, die nicht in diesem Sinne gehalten ist, ja ein jedes überflüssige Wort, eine arge Stilwidrigkeit, eine Erscheinung, die auf eine Verrohung und einen Verfall des dramatischen Stils, auf ein Schwinden dessen Gefühls zurückgeführt werden muß. Im Drama, auch im Lesedrama darf sich die Phantasie nur in den Bahnen der dramatischen Darstellung bewegen. Wenn da durch Worte ein Schein geweckt wird, so ist es ein Schein nicht der Wirklichkeit, sondern der dramatischen Handlung. Was dagegen verstößt und darüber hinausgeht, und seien es die tiefsten Worte, die witzigsten Randglossen,

ist ein Vergehen gegen die Stileinheit. Es wirft uns aus unserer Bahn heraus, weil sich da Bericht und Betrachtung in die unmittelbare Darstellung der vor uns sich vollziehenden Handlung eindrängt. Ja dies gilt sogar für den Roman oder die Novelle, falls sie in einer dramatisch unmittelbaren Darstellungsform erscheinen. Auch da wäre es nicht gestattet, unvermittelt zum Bericht überzugehen. Um wieviel weniger im Drama. So stellt sich der Unfug, der mit den Regiebemerkungen getrieben wird, als eine Stillosigkeit dar, die durchaus verpönt sein soll. Er zeigt uns aber auch am Nebensächlichen, daß der Naturalismus nichts anderes will, als epische Darstellung auf das Drama zu übertragen. Daß die Szeneneinteilung fehlt, ist wiederum eine so belanglose „Neuerung" wie die Neubenennung der Personen. Der fließende Strom der Vorgänge wird durch die Szeneneinteilung ebensowenig gehindert, wie das Verrinnen der Zeit durch den Glockenschlag der Uhr, die uns die Stunden anzeigt.

Über die strenge Durchführung der Sprache des täglichen Lebens und die Verwendung des Dialekts werden wir in anderem Zusammenhange noch zu sprechen haben. Hier bemerken wir nur, daß wir prinzipiell nichts dagegen haben, darin aber durchaus ein bestimmtes Maß eingehalten zu sehen verlangen, ein Maß, auf welches wir noch zurückkommen und dessen Weite in der Funktion des Wortes im Drama gegeben ist. Andererseits schlagen wir die gar nicht neue Neuerung im ganzen und großen nicht so hoch an. Mehr Bedeutung schon hat der neue impressionistische Stil im allgemeinen, der sich hier als Frucht der impressionistischen Tendenzen der Kunst, speziell der Holz-Schlafschen darstellt. Daß dieser impressionistische Stil nicht urdeutsch ist, haben wir schon hervorgehoben. Auch auf ihn kommen wir zurück.

Mit einer Eigentümlichkeit der Sprache möchten wir aber vorwegnehmend noch hier abrechnen. Wenn im Text nämlich die Umgangssprache des täglichen Lebens streng durchgeführt wird, so entspricht das der Neigung und der künstlerischen

Tendenz des Autors. Wie soll man es sich aber erklären, daß in allen Äußerungen des Autors selbst, also in den Bühnenanweisungen und Bemerkungen an den Leser eine merkwürdige Sprache geführt wird, die man nicht anders, als einen Kliquenjargon bezeichnen kann. In Hauptmanns Bühnenangaben wimmelt es förmlich von Provinzionalismen, Lokalausdrücken und Ausdrücken, die bestimmten Berliner Literatenkreisen eigentümlich sind.

So haben wir das Wort „puterrot" schon bei Holz und Schlaf gehabt. Bei Hauptmann verfolgt es uns auf Schritt und Tritt. Umsonst fragt man sich auch nach der Notwendigkeit von Ausdrücken wie „propre gekleidet", „ein proppres Mädchen", „adrett", „schußrig", „sie dudelt", „Blaukittel" (für Wagenschieber), „unterm Nähen", „unter Nachdenken", „echauffiert", „Registrator" (für Uhr), „tollpatschig", „patzig", „winzlige Sprechweise", „glupsch" u. a. m.

Man wird unsere Ausstellung als Nörgelei ansehen. Dieser familiäre Ton hat jedoch etwas Aufdringliches und Exklusives zugleich, das man rügen muß. Hauptmann kümmert sich überhaupt wenig (oder gibt sich den Anschein, als ob er sich wenig kümmerte), ob man Ausdrücke wie „Helle", „Haus", „Erbscholtiseibesitzer" auch versteht. Er protzt sozusagen mit seinem Schlesiertum, anderseits mit dem Berlinertum. Dies wirkt aber ansteckend. Die Herren beginnen zu schreiben, als wären sie „unter sich" und es wird dazu kommen, daß ein junger Autor erst den Berliner Literatenjargon wird erlernen müssen, bevor er es wagt, ans Schreiben zu gehen.

Was die innere Technik, d. i. den Aufbau der Dramen Hauptmanns anlangt, wird sich ihre Kritik beim Eingehen in die einzelnen Stücke ungezwungen von selbst ergeben.

Ohne uns also dabei aufzuhalten, wollen wir mit der Analyse der einzelnen Werke beginnen.

IV. Werke.

1. „Vor Sonnenaufgang".

„Vor Sonnenaufgang" ist zwar ein Erstlingswerk, aber es trägt schon deutlich alle charakteristischen Merkmale der Kunst HAUPTMANNS, ja in mancher Hinsicht bietet es sogar ein besseres Objekt der Beobachtung, als die späteren.

Prüft man nun den Inhalt und die Anlage des Stückes darauf hin, so wird sofort klar, daß man es hier mit einer Zustandsschilderung zu tun hat. In ein schlesisches Kohlendorf, dessen Bewohner plötzlich durch die Kohle, welche sie unter ihren Feldern muten, reich geworden, in Völlerei, Trunksucht und Unzucht verfallen sind und dem Untergang entgegengehen, kommt ein sozialistischer Schwärmer, um die „Lokalverhältnisse" zu studieren. Er gerät in eine Bauernfamilie, in die sein ehemaliger Jugendfreund Hoffmann hineingeheiratet hat. Hoffmann, der die Bauern prellt und nun „stark auf Bleichröder zusteuert", wittert in dem „Studieren" einfach „Maulwurfsarbeit, Wühlen, Wühlen". — (Sollte man sich da nicht vor IBSEN höflichst verneigen?) Anders seine Schwägerin, Helene Krause, die in dem Fremden einen Sendling einer besseren und reineren Welt sieht. Helene fühlt sich tief unglücklich. Ihr Vater ist ein Trunkenbold, ein geiles, unflätiges „Tier, vor dem die eigene Tochter nicht sicher ist", ihre Stiefmutter ist zänkisch, bösartig, durchaus verlogen, dumm und ehebrecherisch, ihr Bräutigam, der Liebhaber dieser Stiefmutter, ein Lümmel, halb Vieh, halb Idiot;

ihre Schwester unrettbar dem Alkoholismus verfallen; ihr Schwager endlich, der zugewanderte gebildete Mann, der findige Kopf, „gegen den gehalten sind sie alle Lämmer“. Er verschmäht es nicht, die traurige Lage des Mädchens zu mißbrauchen und es mit lüsternen Liebesbewerbungen zu umstricken. — Wir sehen, Unzucht ist hier das billige Mittel, das den armen Zuschauer schaudern machen soll. — Helene glaubt nun in Loth ihren Retter gefunden zu haben, dieser in ihr die ideale Gattin, die seinen hohen Ansprüchen Genüge täte. Doch da erfährt er von Doktor Schimmelpfennig, daß in ihrer Familie die Trunksucht erblich ist und der Doktrinär und Abstinenzler flieht vor dieser Verbindung. Das um seine Hoffnung betrogene Mädchen gibt sich den Tod.

Dieses Motiv könnte nun in zweifacher Konzeption dichterisch erschöpft werden. Entweder könnte die Schilderung der schrecklichen Verhältnisse in dem schlesischen Kohlendorf Hauptsache sein, dann wäre der daraus sich entwickelnde Konflikt nur eine Folgeerscheinung. Dies entspräche der epischen Behandlung des Stoffes, der eines ZOLA. Oder es würde der aus den erwähnten Verhältnissen sich ergebende Konflikt Hauptsache sein, dann wäre die Schilderung der Verhältnisse nur Hintergrund, von dem sich der Konflikt abhebt, und aus dem heraus er sich entwickelt. Das wäre die dramatische Auffassung des Vorwurfes.

HAUPTMANN ist nun, getreu den naturalistischen Grundsätzen, von der ersten Auffassung ausgegangen. Man soll, wie durch ein Fenster, in ein Stück Natur hineinsehen. Dabei hat er aber doch, seinen Neigungen und Ansichten entsprechend, die dramatische Form erwählt. Daraus ergab sich die Eigenart des Stückes: die Inkongruenz zwischen Form und Inhalt. Seiner Aufgabe gemäß mußte HAUPTMANN der Schilderung den breitesten Raum gewähren. Sie und nur sie bildet auch den eigentlichen Inhalt des Dramas. So blieb für Kampf, Bewegung, Konflikt so gut wie gar nichts übrig. Der Konflikt ist nur so angehängt — wie oft bei HAUPTMANN — damit die

Geschichte doch ein Ende bekommt. Er ist weder glaubwürdig, noch irgendwie für den Inhalt des Stückes von Belang. Loth tut eigentlich nur dasselbe, was wir tun, er sieht sich die Zustände an und tritt schaudernd zurück. Nur ein Unterschied besteht dabei, daß wir nicht, wie er, ein vorschnelles Ehegelöbnis gegeben haben. Aber ist der Unterschied bei näherem Zusehen so groß? Entsteht bei Loth daraus irgendein ernst zu nehmender Konflikt? Gewahren wir im ganzen Drama auch nur einen Ansatz von einem inneren Kampf in Loth, oder von einem Kampf gegen ihn? Er kommt und geht. Von einer wirklichen Zuneigung zu Helene ist nichts zu bemerken, trotz der vielgepriesenen, in Wirklichkeit aber süßlich sentimentalen, innerlich unwahren Liebesszene. Ein Mann, der seine Liebe so rasch und so gefaßt einer doktrinären Schrulle opfert mit dem zynisch eingestandenen Bewußtsein, daß er ihren Gegenstand dem sicheren Verderben preisgibt, ein solcher Mann konnte doch nicht auch nur einen Augenblick lang wirklich geliebt haben. Das Mädchen mag ihm nicht übel gefallen haben. Nun, er wird irgend anderswohin gehen und „Lokalverhältnisse studieren". Da kann ihm ein anderes gefallen. Was hat sich da viel in seinen Verhältnissen geändert? Man hat ihm einen Plan verdorben. Er hat müssen Knall und Fall wegfahren, sonst nichts. Ein Mensch, der sich uns vorstellt: so bin ich, ich bin Abstinenzler, habe Grundsätze, und der, nachdem er ein Mädchen in den Tod gejagt hat, nun vollständig unverändert, in seinen Anschauungen unerschüttert, nicht einmal geritzt vom Schicksal, von uns scheidet. Ja, wenn man mit Schlenther liebenswürdig glauben könnte, daß auch ihn Faustens Reue überkommen werde. Aber wir haben leider in keinem einzigen seiner geschwollenen Worte einen Anhaltspunkt dafür, um dies anzunehmen oder nur zu hoffen, wie faustisch sich auch der Wicht geberdet. Lauter trockenes Zeug. Auf Schimmelpfennigs Einwurf, daß es Fälle gibt, wo solche ererbte Übel, wie der Alkoholismus, durch rationelle Erziehung erdrückt werden, antwortet er ein-

fach: „das kann uns nicht helfen, Schimmel“. Er ist so ruhig innerlich, daß er den Freund „Schimmel“ nennt, wie wenn es sich in dieser Auseinandersetzung nur um eine studentische Kannegießerei handelte. Dann fährt er fort: „Entweder ich heirate sie, und dann ... nein, dieser Ausweg existiert überhaupt nicht. Oder — die bewußte Kugel! — Aber nein! So weit sind wir noch nicht, so was kann man sich einstweilen nicht leisten!“ — Wie unausstehlich sicher im Ton! Überhaupt ist die ganze Redeweise Loths dazu angetan, einen nervös zu machen, so geschwollen und dabei trocken, selbstbewußt und jämmerlich ist sie.

Man könnte nun mit Schlenther die Episode: Loth als ein elementares Naturereignis ansehen, eine unwiderstehliche, rücksichtslos packende Macht, die in das Leben so manchen Mädchens verhängnisvoll zermalmend eingreift, ohne sich um das Weitere zu kümmern. (Man denke an Faust oder an Halbes „Jugend“.) Aber dazu ist Loth eben zu wenig elementar. Man könnte ihn auch für ein unbewußtes blindes Werkzeug des Schicksals ansehen, für den arglosen Wecker des Verhängnisses, den Stein, der das Verderben, das nur lauernd geduckt auf den Anstoß gewartet hat, nun ins Rollen bringt. So faßt ihn, wie die Anna Mahr, Richard M. Meyer auf und man muß zugeben, daß diese Auffassung der Absicht des Dichters in Rücksicht auf Helene gerecht wird. Doch entspricht ihr kaum der erreichte Effekt.

Dann aber ist hier zweierlei zu bedenken. Erstens, wenn einem solchen Werkzeug des Zufalls mehr Platz eingeräumt wird, als eben seinem episodischen Charakter zukommt, also etwa wie dem fremden Mann in „der Frau vom Meere“, dann tritt es in die Rechte einer Person des Dramas ein, die, wie die anderen, das dramatische Schicksal an sich erfahren muß. Hier ist dies unzweifelhaft der Fall und deswegen muß Loth sein Schicksal erleiden. Geschieht es nicht, wie wir erwiesen haben, so ist diese Art der Behandlung durchaus undramatisch, ja nicht einmal den Anforderungen

der Schilderung entspricht sie. Sie kommt in der epischen Darstellung nur ihrer niedersten Form, der Skizze zu.

Zweitens aber vermögen wir nicht mit RICHARD MEYER an das Schicksalsreife bei Helene glauben, ebensowenig wie bei Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen". Helene macht anfangs den Eindruck einer schablonenhaften Gestalt, ersonnen zur Erzielung einer billigen theatralischen Kontrastfigur. Das blonde, reine Mädchen mitten in dem schmutzigen Moraste, das einzige keusche und edle Geschöpf unter den Scheusalen, wie ist das nicht alt und bekannt! Man merkt, auch sie hat anfänglich einen episodischen Charakter und eine chorusartige Funktion wie Loth: sie soll uns erklären, mitteilen und also schauen helfen, dabei soll ihre lichte Erscheinung das schwarze noch schwärzer erscheinen lassen. Erst dann scheint sich der Dichter besonnen und, da sie gegen seine Absicht zu einer Hauptperson wurde, ihr das, was er bei Loth zu geben versäumt hat, gegeben zu haben. Helene erfährt das dramatische Schicksal an sich.

Aber wie? Bis zum Erscheinen Loths befindet sie sich zwar in fortwährender Fehde mit den anderen, ist backfischmäßig verzweifelt, daß sie in diesen Verhältnissen „verbauern muß", sonst aber scheint das Schmollen die einzige Reaktion auf das Unerträgliche in ihrer Lage zu sein. Nun kommt der Wecker. Sie faltet hinter seinem Rücken die Hände und betet: „o geh nicht fort!" Doch das ist mädchenhaft sentimental. Die ganze Art, wie sie Feuer fängt, ist nicht angetan, uns an eine echte verzehrende Glut glauben zu machen. Wir gewinnen nicht den Eindruck, daß sich die Trughoffnung so stark in ihrer Seele eingegraben und festgewurzelt hat, daß sie mit ihr und an ihr zusammenbrechen müßte.

So kann sie nur an dem Verzweiflungsvollen ihrer Lage selbst zugrunde gehen. Die verhängnisvollen Mächte, denen sie zum Opfer fallen soll, müßten sichtbar auf sie einstürmen, um die Katastrophe glaubhaft zu machen. Hoffmann betreibt aber seine unlautere Bewerbung sehr zahm. Man hat

nicht das Gefühl, als müßte Helene doch unfehlbar seine Beute werden, wie Loth zynisch vorwegnimmt. Schließlich ist Hoffmann doch zu sehr von seinen Geschäften in Anspruch genommen. Wilhelm Kahl vollends, ihr Bräutigam, scheint sich fast gar nicht um sie zu kümmern. Übrigens, wenn Hoffmann, der unüberwindliche, weidlich bekannte schwarze Charakter, ihr noch gefährlich werden könnte, dem Wilhelm Kahl, dem unbeholfenen, dummen Tölpel, ist sie sicher in allem überlegen. Es sind auch nicht Vitalinteressen, die bei den anderen im Spiele wären und gegen Helene ankämpften. Eine Laune bei Hoffmann und bei Kahl wissen wir nicht einmal, ob er ihrer oder ihres Geldes so stark begehrte.

BERTHOLD LITZMANN, ein unbedingter Verehrer HAUPTMANNS glaubt genug getan zu haben, wenn er feststellt, daß dieses reine impulsive Geschöpf, ohne eigenen inneren Halt, der letzten Illusionen und Ideale beraubt, zugrunde gehen muß. Es muß aber nochmals darauf hingewiesen werden, daß nach unserem Dafürhalten HAUPTMANN zwar diesen Eindruck erstrebte, ihn aber nicht erreichte. Wie in der Stickluft die wunderbare Blume der unwiderstehlichen Sehnsucht verhängnisvoll prächtig aufgeht, das wollte er zeigen, hat es aber nicht getan. Seine Verehrer nehmen, wie oft, das Erstreben für die Erfüllung. Wir vermissen sie durchaus. So etwas muß herausgearbeitet werden, wie es der von LITZMANN so arg verpönte IBSEN mit unvergleichlicher Meisterschaft versteht. Dazu genügt eine peinlich genaue Schilderung vielleicht nicht mehr. Man muß die Vergangenheit in den Dialog unsichtbar hineinspielen lassen, wenn es auch in der geheimnisvoll raunenden Art IBSENS sein müßte. Und nicht nur die Vergangenheit, auch die Zukunft muß mit Zungen reden. Der dramatische Dialog ist eben verdichtend. Ein sentimentaler Ausruf: „O geh nicht fort!" genügt nicht. Wie wenig merkt man von der schaudernden Angst, welche Helene vor der Verbindung mit Kahl haben mußte.

Freilich wird uns einerseits sie geschildert, andererseits

er. Freilich der Gegensatz ist schroff genug, um alles eher gewärtig sein zu lassen, als diese Verbindung. Aber wir wiederholen, dies genügt nicht. Die Überzeugung von der Unmöglichkeit einer solchen Verbindung tut es noch nicht. Wir müßten das kalte Grauen Helenens selbst im Nacken spüren, es müßte aus ihrem ganzen Tun und Sprechen, aus ihrem ganzen Wesen uns anstarren, dann erst würden wir den Stoß mit dem Hirschfänger glauben.

So tritt denn der Selbstmord Helenens völlig unmotiviert, jedenfalls vorzeitig ein, wohl nur deshalb, weil der Dichter das Drama schließen mußte, folglich nicht in der Lage war, ihr Zeit zu gönnen. Er gibt ihr also den Gnadenstoß, wiewohl sie zur Zeit noch wohlbehalten ist und ganz gut leben könnte. Das ist keine dramatische Konzentration, das ist so viel, wie den Dingen Gewalt antun. Da sieht man es nämlich klar, was es heißt Schilderung, statt Handlung, d. i. Wandlung zu geben. Die fünf Akte vergehen schnell, man muß schließen, ob die Dinge dazu reif sind oder nicht. Und kommt der Tod nicht notwendig nach innerem Zusammenbruch, tut nichts: man ruft ihn wie den *deus ex machina* herbei, man schlachtet das Opfer einfach ab.

Es ist auch nicht, wie Litzmann wiederum behauptet, der einzig mögliche konsequente Ausgang. Der ganzen Art der Gestaltung des Dramas und der Behandlung des Stoffes nach, nämlich der Zustandsschilderung entsprechend, könnte das Drama zwar mit einer schrillen Dissonanz endigen, der Entdeckung des Abschiedsbriefes und dem trunkenen Lallen des alten Krause, aber dabei hätte es bleiben können. Wir würden höchstens den Eindruck davontragen, daß die trüben Voraussagungen des Doktor Schimmelpfennig eintreffen werden und das wäre auch ein tragisches Ende — wenn auch kein dramatisches.

Die Autoren der „Familie Selicke“ waren deswegen konsequentere Naturalisten, als sie durch den Tod des von der ganzen Familie geliebten Kindes keine plötzliche Wendung herbeiführten, sondern uns mit unserer Einsicht in die

„schleichende“ Tragik dieses Familienlebens entließen. Dies entspricht dem Postulat eines Augenblicksbildes, wenn auch freilich nicht dem des Dramas.

Daß Helene gewaltsam in die schleichende Tragik ihres Schicksals eingreift, ist eine Willkür des Dramatikers und wirkt als solche.

Was die anderen Personen anbelangt, den Säufer Krause, seine ehebrecherische Frau, den ehrenwerten Industrieritter Hoffmann, den Tölpel Kahl und die nicht auftretende Alkoholikerin Frau Hoffmann, sie alle bleiben von den Geschehnissen des Dramas, wenn man sie so nennen darf, vollständig unberührt. Sie zeigen sich uns, wie Loth, in ihrer wenig anziehenden Art und verschwinden mit dem Schluß des fünften Aktes aus unseren Blicken, ohne uns das geringste Interesse eingeflößt zu haben. Wir wissen, sie werden ihr liebenswürdiges Treiben unbeirrt fortsetzen. Krause wird, „wie immer, als letzter das Wirtshaus verlassen“, seine Frau wird keifen, protzen, Unzucht treiben und ehrbar tun, der gute Hoffmann seinen dunklen Geschäften nachgehen.

Wo ist da das Zwingende, das Notwendige in ihrem Schicksal, wo das Schicksal überhaupt? In einem Momentbild sehen wir sie vollständig fertig in ihrer ganzen Uninteressantheit. Und das, was sie sind, — geworden schon längst, ehe wir ihre Bekanntschaft machen — auch das ist reiner Zufall. Durch Zufall — die Entdeckung der Kohle unter ihren Feldern — sind sie Millionäre geworden: wenn dieser Zufall nun wenigstens notwendige Folgen nach sich ziehen würde. Auch das nicht. Plötzlich reich gewordene Bauern müssen doch nicht gerade in der Weise verkommen, wenn nicht schon vordem etwas in ihnen war, was sie auf diesen Weg notwendig brächte. Sie müssen nicht durchaus zu Säufern werden, wie der Dichter uns mit allen Zeichen des Entsetzens glauben machen möchte. Sie könnten zu knauserigen, geschäftsmäßigen Leuteschindern werden, oder umgekehrt zu Spielern, oder aber zu Parvenüs, die in der Stadt ihr Geld ausgeben. Fasziniert

von den schwarz in schwarz gemalten Bildern der ausländischen Naturalisten, hat sich HAUPTMANN hier vollständig geirrt über den Zusammenhang von Ursache und Folge. Er übersieht durchaus, daß jene dargetan haben, was darzutun er versäumte, nämlich die unabwendbare Notwendigkeit, das Unentrinnbare in den von ihnen geschilderten Verhältnissen.

Daß HAUPTMANN nicht prinzipiell von einer solchen Motivierung Abstand nahm, etwa den Grundsätzen des Naturalismus getreu — daß er sich im Gegenteil der Notwendigkeit einer Motivierung bewußt war, das zeigt er in seinen späteren Werken. Im „Friedensfest" sagt Robert Scholz das bekannte ibsenisierende Wort: „Kein Wunder allerdings. Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in diesen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter unternehmender Geist." Und dann weiter: „Nun und danach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gährender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben."

Ja in „Vor Sonnenaufgang" selbst versucht HAUPTMANN zu motivieren, aber merkwürdigerweise für die Zukunft. Der feigen Flucht Loths liegt ja der Ideengang zugrunde, daß der gemiedenen Verbindung nur degenerierte, dem Alkoholismus unrettbar verfallene Sprossen entstammen können.

Allerdings besteht seine Motivierung hier nur in Worten, nicht in Tatsachen. Wer aber viel erklärt, beweist desto weniger. „*Qui s'excuse s'accuse*" ist das französische Wort dafür und wie treffend es mitunter sein kann, möge an einem Beispiel ersehen werden, das in dieser Hinsicht für das ganze Stück sozusagen symbolisch ist. Dr. Schimmelpfennig warnt Loth vor der Heirat und sagt unter anderem: „Du weißt zum Beispiel nicht, daß Hoffmann einen Sohn hatte, der mit drei Jahren bereits am Alkoholismus zugrunde ging". Liest man dies, so kommt einen das Gruseln an (ist auch wahrscheinlich darauf berechnet). Dann aber folgt die staunenswerte Erklärung,

die alles zunichte macht: „Nach der Essigflasche hatte das dumme Kerlchen gelangt, in der Meinung, sein geliebter Fusel sei darin. Die Flasche war herunter- und das Kind in die Scherben gefallen.“ Man denke: das Kind langt nach einer Essigflasche — wonach langt denn ein Kind, auch ein kerngesundes, nicht? — es fällt in die Scherben und verblutet sich, es kommt durch einen Unfall, den reinsten Zufall, um und das nennt man am Alkoholismus zugrunde gehen! Wie sollte man es nennen, wenn das Kind nach einer Milchflasche oder nach einer brennenden Lampe gegriffen hätte?

Es ist ja ganz nebensächlich, woran das gute Kind gestorben war, aber die haarsträubende Verdrehung der Wahrheit ist nicht gleichgültig, sie ist, wie gesagt, sinnbildlich für die ganze Motivierung. Denn nähmen wir sogar an, daß das Kind wirklich, nicht „symbolisch“ am Alkoholismus zugrunde ginge, so würde es nur ein Beweis sein, daß die Mutter — eine Alkoholikerin, wie sie es ist — das Kind langsam vergiftete. Wie aber, wenn weder Vater noch Mutter Alkoholiker sind, wie es ja Loth und Helene in der Tat nicht sein sollen? Außerdem sieht man es dem Doktor Schimmelpfennig an, daß er mit innerem Unglauben spricht: „Ich kann Dir als Arzt noch sagen, daß Fälle bekannt sind, wo solche ererbte Übel unterdrückt werden und Du würdest ja Deinen Kindern eine rationelle Erziehung geben.“ Wie, sahen denn beide nicht, der Doktor und Loth, daß sie in Helene selbst, einen solchen zuweilen vorkommen sollenden „Fall“ vor sich hatten? Wozu erst nach entlegenen Fällen suchen? Sie war ja nicht einmal so rationell erzogen worden, wie es Loth für seine Nachkommen plant und ist doch heil geblieben. Aber den „Fall“, der leibhaftig vor ihnen stand, sahen, scheint es, ebensowenig die beiden wie der Autor.

So steht es um eine Motivierung, die an den Haaren herbeigezogen ist. Oder ist es z. B. wahrscheinlich, daß Hoffmann nach einer Erfahrung, wie er sie eben schon hat, gerade nach Witzdorf mit seiner die Niederkunft erwartenden

Frau kommt. Man denke: ein Millionär, der sich manches gönnen kann und auch gönnt, ein Mensch aus einer ganz anderen Welt, kommt „der größeren Ruhe und gesünderen Luft wegen“ auf einen verlumpten Bauernhof, wo den ganzen Tag, selbst bei der Tafel, nichts denn gezankt und gekeift wird, wo er notwendigerweise täglich den unmöglichsten Szenen beiwohnen muß.

Wozu hat es aber der Dichter nötig gehabt, dieser Art gegen alle Wahrscheinlichkeit zu verstoßen? Um die Einheit des Ortes zu wahren? (der realistische Dichter!) Um alle handelnden Personen beisammen zu haben? Aber Hoffmann könnte ja dort allein, ohne Frau weilen — geschäftshalber! Ja dann müßte der Dichter jedoch auf den spannenden naturalistisch effektvollen Hintergrund des fünften Aktes verzichten. Für die Flucht Loths vor Helene, für Helenens Tod fehlte dann die theatralische Staffage, die Kindergeburt in einem Nebenraume, das hastige Hin- und Herrennen der Leute, die bedeutungsvollen Worte: „totgeboren“. Kann man das aber, „sich streng an die Wirklichkeit halten“ nennen? Hatte da nicht jener boshafte Berliner Arzt recht, wenn er während der Uraufführung die Geburtszange schwang und seine Dienste anbot?

Gewiß: dem Dichter steht das Recht zu, selbst das Krasseste auf die Bühne zu bringen, wenn er es für seinen dramatischen Zweck für nötig erachtet, wenn er Mut und Geschick dazu hat. Ja wenn! Aber Übermut ist nicht Mut und Geschick ist es gewiß nicht, wenn man etwas Überflüssiges in ein Kunstwerk von so strengem Bau hineinbringt, wie das Drama. Und wozu? Um den Sensationsgelüsten eines mit den primitivsten Effekten zufriedenzustellenden, rohen Publikums zu fröhnen, oder um seinen Trotz darzutun! Richtig ist es, man muß einem blutjungen Dramatiker schon etwas zugute halten. Wir rechten auch nicht mit ihm, sondern mit der ganzen Methode, einer Methode der Schilderung und nur Schilderung, welche Bilder statt Handlung und Wandlung bringt,

und glaubt, genug getan zu haben, wenn sie recht krasse Bilder gibt.

Und Schilderung ist alles in diesem Drama. Wenn man es recht besieht, possenhafte Schilderung. Das Gekeife der brutalen Frau Krause, das Protzen mit dem Champagner und den Austern während des ununterbrochenen Gezänkes bei Tische, die Morgendämmerungsszenen: der in Strümpfen von seinem Liebesabenteuer heimkehrende Kahl, der „als Letzter" vom Wirtshaus heimkehrende lallende Krause. Das Kommen und Gehen des Gesindes im Hofe, das Treiben der Mägde, des mürrischen, mißtrauischen Bleibst, des Hopslabaers, das Lerchenschießen Kahls. Alles nur Augenblicksbilder. Man erinnert sich unwillkürlich an die alten derben Intermedien, die ja auch nur Augenblicksbilder waren und deren Verfasser sich übrigens noch weniger zierten als Hauptmann oder die anderen Naturalisten.

Das Werk hat seinerzeit dennoch gewaltig gewirkt, ja wirkt noch heute stark genug, um für den ersten Blick seine Widersprüche, seine großen inneren Schäden, das Undramatische darin zu verdecken. Wenn dies ein Rätsel ist, so dürfte seine Lösung interessant genug sein, weil sie uns auf Ursachen bringt, die außerhalb des Dramas, außerhalb der Kunst überhaupt liegen. Es sind dies hier, wie uns scheint, Momente, die wir unter dem Gesamtnamen der Aktualität zusammenfassen möchten. Jede Zeit hat ihre besonderen Ideen und Vorurteile, Einsichten und Wahnvorstellungen, Ahnungen und Trugglauben, in deren Bann sie steht, an denen sie mit blinder Hingabe hängt. Zeitumstände, wissenschaftliche Errungenschaften und Umwälzungen, politische und soziale Verschiebungen, wohl auch der übermächtige Einfluß großer oder suggestiver Persönlichkeiten — dies alles tut sich zusammen, kreuzt sich in seinem Wirken, färbt gegenseitig ab und bildet jedes für sich und wiederum zusammen das Aktuelle. Dieses Aktuelle ist die besondere Domäne des Snobismus, der seine Herrschaft leider auch auf die Gebiete der Kunst erstreckt. Außerordentlich

ist die faszinierende Macht dieses Aktuellen, so daß sich ihr auch die stärksten Geister nicht immer zu entziehen vermögen. Dann aber geht die Kunst nach Brot und Beifall.

Was nun in unserem Falle die Aktualität bildet, ist nicht schwer zu erraten. Es sind dies die kleinbürgerlichen, sozialistischen Weltverbessererideen, die bange Furcht vor der „Macht der Finsternis“ und dem Alkoholismus, die um die Wende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts besonders in Schwang waren. Anschaulich schildert S. Lublinski in seiner „Bilanz der Moderne“ (S. 11 ff.) das wunderliche Treiben all dieser Ideen. „Früher hatte die Freiheit eine mystische Erlösermacht ausgeübt und nunmehr trat das Wassertrinken an seine Stelle.“ „Wo es zufällig nicht der Alkohol machte, da machte es ganz gewiß der Tabak, und wenn man diesen zur Not gelten ließ, dann wurde die Fleischnahrung mit Flüchen belegt... Doktrinäre Beschränktheit und ein Schwelgen in Extase taten sich zu einem grotesken Bündnis zusammen... Eine drollig großartige Symbolik überbrückte scheinbar den klaffenden Widerspruch und täuschte eine innere Einheit vor, die manchmal eine künstlerische Wirklichkeit wurde. Der Kreuzritter gegen den Alkohol konnte sich, wenn er Phantasie genug besaß, diesen seinen Feind im Symbol einer Großstadtkneipe verkörpert denken. Diese Kneipe befand sich in einem verfallenen schmutzigen Gebäude, das riesenhaft emporzuwachsen und sich in das Unendliche zu erweitern schien, bis es ganz und gar den Horizont erfüllte und bald die ganze Welt, so daß alles andere vor diesem monumentalen Ungeheuer versank. Man brauchte dann nur noch Säufertypen mit naturgetreuer Einzelschärfe herauszutreiben und etwas Sozialpsychologie des Säufertums hinzuzutun, und der Eindruck von Monumentalität, Extase und Weltuntergang war reichlich vorhanden, während die getreue und „wissenschaftliche“ Sozialuntersuchung gleichfalls nicht fehlte. Der Kunstgriff bestand darin: man ließ die Welt vergessen, daß es in ihr noch andere Leute als Säufer gab...“

Nehmen wir nun statt der ins Riesenhafte wachsenden Großstadtkneipe das Haus Krause als stinkenden Herd der Trunksucht, Unzucht und Völlerei mit der merkwürdig nachbarlich gelegenen Stammschenke des alten Krause als Hintergrund, so haben wir die eben geschilderte Symbolik. Und jetzt verstehen wir, wozu solch unheimlichen Worte, wie diejenigen vom „Zugrundegehen am Alkoholismus" im Alter von drei Jahren, wozu die anmutigen Episoden des von der Liebsten sich nach Hause schleichenden Kahl und des aus dem Wirtshaus wankenden Krause dienen. Wir sollen das Gruseln lernen. Diese anscheinend so realistischen Züge sind nichts als echt romantische, zolaistische Symbolik. Und darin liegt ihre starke Wirkung.

Hiermit gelangten wir aber ganz abseits von den Zielen, die sich der Naturalismus gesteckt hat, in bezug auf Form sowohl, als auch auf den Inhalt. Der fanatische Realist, der Wirklichkeitsdarsteller wird durch willkürliches Herausgreifen einzelner Bilder, durch die grelle Beleuchtung, in die er sie rückt, ungewollt zu einem Apostel, aber auch zu einem Wirklichkeitsfälscher. Durch seine übertreibende Symbolik, sowie schon durch die Darstellung im Drama hat er das, was höchstens als Einzelfall für wahr gelten könnte, zum Typischen erhoben und sich damit von der Wahrheit völlig entfernt. Wie stark auch Ibsen seine Farben aufträgt, seiner Darstellung der norwegischen „Lokalverhältnisse" kann man das Typische glauben — derjenigen Hauptmanns nicht.

Darin liegt Ironie des Schicksals. Den Wahrheitsfanatiker prellt sein eigenes Prinzip.

Wir ziehen nun nochmals die Summe. Das Drama ist Zustandsschilderung. Episch in Anlage und Durchführung mit künstlich aufgesetztem dramatischen, auch theatralischem Aufputz. Seine Wirkung liegt abseits des naturalistischen Formprogramms, ja jeder gesunden Dramatik — sie quillt aus schnell veraltenden Momenten der Aktualität.

2. „Das Friedensfest“.

„Das Friedensfest“ ist eine Katastrophe, wie sie auch der Dichter nennt. Wir kommen zum Schluß selbst. Was ihn herbeiführt, liegt, wie bei Ibsen, in der Vergangenheit. Jedoch auch dieser Schluß ist, recht besehen, kein solcher. Es ist im Grunde nur eine Schilderung der unerträglichen Verhältnisse in der Familie Scholz. Wenn wir, wie wir müssen, Dr. Scholz und seinen Sohn Wilhelm, der sich einst an ihm vergriffen hat, als die Hauptbeteiligten ansehen, so haben wir Folgendes: Dr. Scholz kommt nach einer jahrelangen Abwesenheit zerrüttet, krank an Geist und Körper, zum Tode reif nach Hause und der kleinste Zwischenfall, eine Zankszene, wie sie in dieser Familie täglich vorkommt, gibt ihm auch den Tod. Das ist Lebensschluß, aber kein dramatischer Schicksalsschluß. Nun wird er, könnte man glauben, wie jener Stein wirken, von dem wir schon gesprochen, welcher das Verderben ins Rollen bringt.

Dem ist nicht so. Wilhelm geht wie er gekommen ist, mit dem Vorsatz, an der Seite seiner Braut ein neues, schönes Leben zu beginnen, in der frohen, wenn schon weniger sicheren, so doch nicht zerstörten Zuversicht, die bösen Geister, die „Gespenster“, die in ihm leben, bannen zu können. Bei den übrigen Personen, der Frau Scholz, die ohne ihren Mann doch auch früher lebte, und Robert und Auguste Scholz ist von einem Geschehen oder Getroffensein schon gar keine Rede. So haben wir denn wiederum Schilderung. Wie effektvoll sich auch die Familienkatastrophe ansieht, es ist nicht einmal eine rechte Katastrophe: die Familie bleibt wie sie war, ob auch ein seit langem verschollenes Mitglied derselben stirbt.

Die Dichtung ist dennoch ergreifend, ja die Führung der Vorgänge bis zum entscheidenden Moment dramatisch. Die Vorgänge selbst können auch gut als typisch gelten, was Bartels mit Unrecht nicht zugeben will. Mag auch die Motivierung des sonderbaren latenten Überreizungszustandes aller

Familienmitglieder nicht restlos gelungen sein, wobei die Schuld, wie WOERNER richtig bemerkt, eher an zu vielfacher, als an zu sparsamer Motivierung gelegen ist. Wir können und müssen der Darstellung dennoch Glauben schenken, denn das Leben in dem engen Kreis der Familie ist eben an sich ein solches, daß unter gewissen Bedingungen — wie sie hier gegeben sind — gar leicht sich ein Zustand der Überreizung entwickelt. Bei etwas abnormer Gemütsverfassung also, wie sie hier vorausgesetzt wird, führt er zu ununterbrochenen Reibungen, ja zu sich fortwährend ablösenden kleinen Katastrophen. Die äußeren Momente dazu sind gegeben. Wenn man auch von der erblichen Veranlagung mit ihrer bekannten Motivierung absieht, so ist das einsame Leben in einem geschlossenen, so beschaffenen Zirkel schon ausreichend, um das stetige Wachsen der abnormen Reizbarkeit zu erklären. Reizbarkeit und Zanksucht sind eben durchaus ansteckend und nähren sich selbst am eigenen Zündstoff. Und gewiß liegt in einem solchen unentrinnbaren Zustand eine Tragik, die wir wiederum „schleichend" nennen möchten. Sache des Dramatikers ist es, sie zur „explosiven" zu gestalten.

Dies ist aber gegen das auf Zustandsschilderung angelegte Prinzip des Naturalismus. HOLZ und SCHLAF bringen auch in der schon erwähnten „Familie Selicke" eine solche schleichende Tragik des Unentrinnbaren zur Darstellung, ohne eine Explosion herbeizuführen. Sie waren, wie gesagt, konsequenter als HAUPTMANN. Die „Familie Selicke" ist jedoch eben darum auf der Bühne wirkungslos. HAUPTMANN, der bessere Dramatiker, fühlte es, daß man im Drama nicht bei dem tragischen Zustande stehen bleiben darf. So ist er denn weitergegangen und machte aus der „Familie Scholz" eine Familienkatastrophe. Dem Banne seines Kunstprinzipes aber und den Grenzen seines Talentes konnte er doch nicht entrinnen. Was hätte ein echter Dramatiker nicht alles aus dieser Katastrophe gemacht! Der Tod des Doktor Scholz hätte das Verderben, das über den Leuten lauernd brütet und nur

gewitterartig aufzuckt, jäh und schrecklich entfesseln sollen. All das Gefährliche, das in diesen abnormen Naturen sich angesammelt hatte, das ja schon einmal bei Wilhelm unheilkündend ausbrach — es müßte sich in einem verheerenden blinden Wüten entladen. Die trüben Ahnungen Roberts, der Frau Buchner und Wilhelms selbst müßten sich erfüllen, ja seine gefährliche Natur müßte sich nun wirklich gegen Ida kehren, wie es schon einmal geschehen wollte. Statt all dessen, was tut nun Hauptmann? Er führt die Leute bis an den Rand des Abgrundes, dann packt er sie, wie der Maschinengott und führt sie sachte zurück. „Wilhelm will aufs neue ausbrechen, wird abermals durch Ida beschwichtigt, kämpft seinen Schmerz nieder, sucht und findet Idas Hand, die er krampfhaft in seiner drückt, und geht Hand in Hand mit dem Mädchen aufrecht und gefaßt auf das Nebengemach zu."

So sieht der schlimmste aller dramatischen Rückzüge aus.

Wir werden noch einmal einen ähnlichen im „Kollege Crampton" erleben. Wir stellen vorläufig fest: Das eine Mal führt Hauptmann den Untergang willkürlich herbei, nun dieser ein anderes Mal selbst naht, spielt der Verfasser ebenso willkürlich den Retter. Die Hand aber, die beides tut, ist nicht die des geborenen und echten Dramatikers.

3. „Einsame Menschen".

Richard M. Meyer zählt die „Einsamen Menschen" zu den Genietragödien — er sagt: „ein hervorragender Mensch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zugrunde. Dieser Typus ist die realistische Verjüngung der alten romantischen Künstlertragödien." „Es ist viel Selbsterlebtes in diesem Drama", fügt er dann weiter hinzu.

Damit wäre die Art des Dramas genau bezeichnet, wenn R. M. Meyer seinen Satz gefaßt hätte: „Ein hervorragender

Mensch s o l l an der Macht der Gewöhnlichkeit zugrunde gehen", nicht „geht zugrunde". Es ist für die Herrschaft des obenerwähnten „Aktuellen" bezeichnend, sonst aber irreführend, daß man bei unseren modernen Autoren so allgemein geneigt ist, Gewolltes für Erfülltes zu honorieren. Beinahe überall geht der „a r m e J o h a n n e s" unter dem Namen eines genialen „Empfindungsmenschen". Nur ADOLF BARTELS faßt ihn nüchtern richtig auf, wenn er ihn einen „J a m m e r l a p p e n" nennt. Hierauf kommen wir noch zurück. Aber der zweite Satz von MEYER ist unbedingt richtig und für uns auch der wichtigere. „Es ist viel Selbsterlebtes in dem Drama." Auch darauf müssen wir in anderem Zusammenhang zurückkommen. Nun zum Inhalt.

Der junge Gelehrte V o c k e r a t wohnt in einer Villa am M ü g g e l s e e bei B e r l i n. Er hat eine liebenswürdige Frau „zart gebaut, bleich, brünett und sanft". Wir können noch hinzufügen sie ist gut, gemütsvoll und aufopferungsfreudig. Junge Gelehrte müssen aber auch „'n klein bissel Verständnis" bei ihrer Umgebung finden. Frau K ä t h e geht leider jedes Interesse ab für das wissenschaftliche Hauptwerk ihres Mannes, samt seinen zwölf Seiten Quellenangabe und seiner Kontroverse mit DUBOIS REYMOND. Sie befaßt sich mehr mit ihrem Erstgeborenen, dessen Taufe soeben stattgefunden. Nun ist es klar, daß eine solche Frau für ein angehendes Genie „den modernen Empfindungsmenschen mit Nerven, zart wie Seide", nicht wohl paßt. Natürlich, wenn sie sich für die zwölf Seiten Quellen nicht interessiert! Der arme J o h a n n e s fühlt sich vereinsamt. Was hilft es, daß er von allen Seiten verhätschelt wird? Die übrige Umgebung reizt ihn nur noch mehr.

Die Eltern mit ihren altväterlichen Ansichten, die seinem aufgeklärten, wissenschaftlichen Freigeist so fremd und zuwider sind. Ob die Sommersprossen auf Gesicht und Händen des alten V o c k e r a t auch etwas dazu beitragen, wissen wir nicht. Aber im Drama kommen sie vor. Der Naturalismus ist eben gründlich. Da ist noch ein Freund, der Maler B r a u n, wie

wir schon mitgeteilt haben, „meist unbefriedigt, deshalb übelgelaunt". Auch er reizt den zartbesaiteten Freund, er ist ihm doch zu grobkörnig. Sonst hat er, scheint es, die Aufgabe, Frau Käthe ein bischen in allen Ehren zu vertrösten und, was wichtiger ist, die Studentin Anna Mahr in den Kreis zu bringen. Dieser zweite einsame Geist nämlich kommt nach Friedrichshagen, um den alten Bekannten Braun zu besuchen. Sie kommt zu ihm, findet aber Johannes. Man wäre versucht zu sagen, schöne Seelen finden sich. Johannes ist brutal genug, Frau Käthe zu erklären, sie solle Anna zum Bleiben auffordern, „weil sie ja von so einem Wesen noch sehr viel lernen könne." Käthe wehrt sich schwach gegen die Bescherung, meint endlich, sie sei ganz dafür. Als sich aber Johannes entfernt „geht etwas in ihr vor, sie wird gleichsam welk und muß mit den Händen Stützpunkte suchen". Hiermit schließt der erste Akt.

In den folgenden vier Akten wird der Eindringling von der Umgebung hinausbugsiert. Dagegen wehrt sich aber Johannes in seiner egoistischen Art. Ihm ist die Studentin nötig, jetzt hat er ja jemanden, dem er seine Manuskripte vorlesen kann. Und auch sie ist zäh genug. Sie geht und geht, bleibt aber immer noch da. Einmal hat sie schon von der ganzen Familie Abschied genommen, als Johannes plötzlich erscheint und meldet: „Kinder, sie bleibt!" Das geschieht am Ende des dritten Aktes. Sie bleibt also noch ganze zwei Akte hindurch. Doch die Peripetien dieses Spieles sind zu ermüdend. Als sie endlich wirklich im Ernste abreist geht auch Johannes weg — in den Müggelsee. Wie war es denn anders möglich? Wenn die Studentin fort ist, was hilft da DUBOIS-REYMOND? Grau ist jede Theorie, grün nur des Lebens goldener Baum! Der Herr Gelehrte, der Einsame, war, scheint es, einfach ein verliebter Narr.

Dieser Schluß ist nun wirklich eine Katastrophe. Aber hier hat nun HAUPTMANN wieder einmal, wie bei Helene in „Vor Sonnenaufgang", den Würgengel gespielt. Der Selbst-

mord ist nicht im mindesten gerechtfertigt. Wir mögen nicht einsehen, wie einem Mann der Wissenschaft ein zugewandertes, eigentlich durch nichts hervorragendes Mädchen — auch wenn er vor ihm „seine gelehrten Sachen auskramen kann" — eine solch unumgängliche Stütze werden könne, daß er ohne sie zusammenbrechen müßte.

Auch ist es wenig glaubwürdig, ja völlig unwahr, daß Johannes Vockerat — selbst wenn man seine ganz abnorme Charakterschwäche als gegeben voraussetzt — sich an dem Konflikt mit seiner Umgebung verblutet, weil diese ihm kein Verständnis entgegenbringt. Sehen wir uns diesen Konflikt näher an, nicht, wie er sich wohl dem Verfasser darstellen mochte, und seinem Gefolge noch darstellt — sondern wie er vor dem unbefangenen Auge besteht. Zugegeben, daß Käthe „ein herzlich unbedeutendes Weib" sei, was aus der Dichtung keineswegs so klar hervorgeht. Dies zugegeben, muß dennoch behauptet werden, daß hier noch immer ein Denkfehler mitläuft, der an der gewaltsam tendenziösen Konstruktion gelegen ist. Denn ein unbedeutendes Weib kann und ist es wohl oft, muß aber nicht das Verderben des bedeutenderen Mannes bilden, besonders eines Mannes der Wissenschaft. Käthe scheint, wie gesagt, eher bedeutender zu sein als Johannes, nicht aber so viel weniger bedeutend. Wollte man aber auch durchaus das Zweite annehmen, so ist dennoch zu bedenken, daß ihre Geistesarmut nicht aggressiv dargestellt ist. Hauptmann schwebte wohl die Vorstellung von jenen kleinlich nörgelnden Frauenzimmern vor, die ihren Mann mit Vorwürfen zu Tode sticheln, so lange dieser noch nicht den gewünschten materiellen oder moralischen Erfolg errungen hat. Bei Käthe ist nichts davon zu sehen. In der parodistisch gehaltenen Rechenszene, wo sie ihn um Entscheidung einer dringenden Geschäftsangelegenheit bittet, erscheint sie sicher in besserem Lichte als er, der in ein weinerliches Jammern ausbricht, weil sie mit ihren Geschäftsfragen „eine ganz mühselig zusammengehaspelte Gedankenkette durchreißt".

Daß sie sich mit ihm nicht über seine gelehrten Sachen unterhält, ist mehr als natürlich. Hier sehen wir aber jene unreifen Schrullen, denen wir bei Loth begegnet sind, in anderer Form wieder erscheinen. Es sind dies Ideen „von gemeinsamer Arbeit, von gegenseitigem Fördern" von Mann und Frau u. dgl. Dergleichen ist zwar sehr schön, keineswegs jedoch so unentbehrlich, daß man im entgegengesetzten Fall den Müggelsee aufsuchen müßte.

Auch die sonstige Umgebung ist weder aggressiv, noch eigentlich störend. Mutter Vockerat, abgesehen davon, daß sie sich nur zeitweise in der Villa zu Friedrichshagen aufhielt, ist eine herzensgute Frau, und wenn sie auch seltsame Weltanschauungen zum besten gibt, auch das kann einen vernünftigen Mann wohl nicht in den Müggelsee treiben, besonders wenn es die Mutter ist, die ihn damit ganz unschuldig aufwartet.



Völlig mißlungen aber, ja geradezu dilettantisch ist das Bemühen, den Konflikt in die Sphäre des Zeitnotwendigen zu erheben, die handelnden Personen in den Kampf zweier Weltanschauungen, der christlich-gläubigen und der darwinistischen, hineinzustellen. Denn von einem Bekämpfen seitens seiner Gegner, der Mutter und des Vaters, des Rittergutspächters mit den Sommersprossen oder des Pastors ist in Wirklichkeit nichts zu verspüren. Daß sie mit ihren gutgemeinten, gutmütig harmlosen Abmahnungen immer bei der Hand sind, das ist noch kein Kampf und sollte einen Gelehrten, der einen Dubois Reymond angreift, gar wenig beschweren.

Bleiben also noch als letzte Möglichkeiten die Liebe oder die eigene Haltlosigkeit. Etwas Ähnliches mußte auch dem Autor vorgeschwebt haben. Die Idee vom „unverstandenen Genie", vom „Einsamen", trübte aber die Konzeption des Konfliktes soweit, daß weder die unglückliche Liebe zu einer derart verhängnisvollen Macht, noch auch die innere Haltlosigkeit schicksalsreif genug herausgearbeitet wurde.

Das Merkwürdigste dabei ist, daß, wie auch aus der mehr-

maligen Wiederaufnahme des Problems („Friedensfest", „Versunkene Glocke") hervorzugehen scheint, hier wohl eine Lebenserfahrung mitspielt. Auch das Motiv des unheilvollen Eingreifens einer Erscheinung aus einer fremden, freieren Welt in das Schicksal der in irgendeiner „Stickluft" dahinvegetierenden, wiederholt sich dreimal (Loth, Anna Mahr und Rautendelein). Wohl ebenfalls so etwas wie Lebenserfahrung.

Desto schlimmer für das Drama. Wir sehen richtige Einzelbeobachtung, Lebenserfahrung in einer auf Schilderung des Zuständlichen angelegten Wiedergabe gewaltsam zu einem dramatischen Konflikt zugespitzt. Bezeichnend dafür ist die Widmung: „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben", also wohl noch alle wohlbehalten leben können, wie es ja auch nach dem Drama die Mahr tut. Nur der arme Johannes muß sterben, weil es der Dramatiker befiehlt.

Ob sich aber doch nicht im Leben ähnliche Konflikte zu tragischen gestalten können? Sicher, daß Keime des Tragischen darin sind. Sie wurden aber nicht zur Entfaltung gebracht, weil man in der Zustandsschilderung befangen war und das Dramatische nur als äußeren Aufputz verwendete.

4. „Kollege Crampton".

„Kollege Crampton" ist eine Komödie. Es ist interessant den Werdeursachen und dem Werdegang dieser Komödie nachzugehen. Harry Crampton ist Professor an der Kunstakademie in „einer größeren schlesischen Stadt" (wir wissen, HAUPTMANN studierte an einer solchen in Breslau). Er ist ein Trinker und wir sehen, wie sich vor dem in seiner Verkommenheit naiv größenwahnsinnigen, leichtsinnig ahnungslosen Manne sachte der Boden zu einem gähnenden Abgrund des Verderbens auftut. Die unregelmäßige Lebensweise, die er führt, hat ihn

mit seiner Frau in Zerwürfnis gebracht. Er schläft in seinem Atelier an der Akademie, in der seine Tage gezählt sind. In dem Optimismus des Schwächlings und Trinkers erhofft er von einer Visitation der Akademie seitens des Herzogs, seines einstigen Förderers, eine Wendung in seiner Stellung. Aber den Herzog bekommt er nicht einmal zu sehen. Nun bricht das Truggebäude der leeren Hoffnungen über ihm zusammen. Seine Tochter Gertrud, ein ideales, liebenswürdiges Persönchen, wie es oft in den Komödien vorkommt, bringt die doppelte Trauerbotschaft, daß er entlassen wird und daß seine Frau zu ihrer reichen Familie abgereist ist. Nun steht er allein und hilflos da. Aber zum Glück haben wir noch Max Strähler, seinen ehemaligen Schüler, einen Verehrer seiner Tochter. Crampton verliert nicht die Haltung, er stellt die Tochter in den Schutz der Familie Strähler, gebietet ihr, der Mutter nachzureisen und zieht sich zurück. Während uns der dritte Akt in die „mit individuellem Geschmack" eingerichtete Wohnung der Brüder Strähler führt, wo Fräulein Gertrud ihre Zuflucht genommen, zeigt uns der vierte Crampton in einer Vorstadtkneipe in seiner ganzen Verkommenheit. Da der Wirt, bei dem er verschuldet ist, auf die reiche Familie rechnet und fortfährt zu kreditieren, so wird getrunken, geraucht, Karten gespielt, renommiert und es werden Luftschlösser gebaut. Mittlerweile findet Max Strähler mit Hilfe des Faktotums Cramptons sein buen retiro — richtet im Geheimen aus wiedereingekauften Einrichtungsstücken des früheren ein neues Atelier ein, worin Crampton von dem sich jetzt glücklich verlobenden Paar Max und Gertrud eingeführt wird. Crampton schwelgt in Rührung, freudiger Hoffnung und großartigen Plänen. „Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis. Max, heißt der Dummkopf, nun sagen Sie, Löffler. So'n dummer Kerl, so'n dummer Kerl."

Wenn wir nur nicht wüßten, daß mit guten Vorsätzen die Hölle gepflastert ist!

Über die Fabel ist nicht nötig viel Worte zu verlieren.

Sie ist lustspielartig und als solche banal und bedeutungslos. Sieht man ihr ernst ins Gesicht, dann zeigt sie sich unwahr, weil sie eine Wendung in Aussicht stellt, die nicht in der Richtungslinie des uns gegebenen Entwicklungs- oder eigentlich Verfallsprozesses sich bewegt. Es ist also klar, daß sich dieser Fabel wegen nicht lohnen würde, eine Fabel zu ersinnen. „Kollege Crampton“ sollte ein Charaktergemälde werden. Das Bild einer talentvollen, halbgenialen Künstlernatur, die bestimmt zu sein scheint, an ihrer Halbheit und Willensschwäche, insbesondere an der wohl aus ihnen geborenen Trunksucht zugrunde zu gehen. So sagte sich der naturalistische Zustandsschilderer, der die Züge Cramptons mit der schärfsten Erfassung und größten Treue wiedergab, wohl auch nicht ermangelte, durch die Namengebung auf eine wirklich beobachtete Persönlichkeit hinzudeuten. Hierbei bleibt die Frage offen, ist aber weiter nicht von Belang, ob es reiner Zufall ist, daß die naturalistische Meister- und Musternovelle, der uns schon bekannte „Papa Hamlet“ denselben Vorwurf behandelt. Meister Thienwiebel ist ein genialer Schauspieler, der vor unseren Augen von Stufe zu Stufe der Verkommenheit sinkend endlich auf der Gasse endet. Während aber die „konsequenten Realisten“ Holz und Schlaf zwar mit feinstem und bitterstem Humor, aber auch mit rücksichtslosester Wahrheit das Bild des tragischen Niederganges vor unseren Augen entrollten, hat hier der Dramatiker Hauptmann bei dem Zustandsschilderer ein Veto eingelegt. Der Dramatiker sagte: das wäre wohl tragisch, aber nicht dramatisch, deshalb nicht wirksam. Das Bühnenschicksal der „Familie Selicke“ ist ein zu abschreckendes Beispiel. Und da die Persönlichkeit Cramptons, wie die des Thienwiebel, bei aller Tragik ihres Verkommens an sich ziemlich unbedeutend und in dem äußeren Auftreten, sowie in den Situationen, in welche sie sich brachte, mehr komisch als tragisch erschien, so entschied sich Hauptmann kurz und dichtete (nach Björnson) eine lustspielartige Rettung hinzu.

Nun rettet er also schon zum zweitenmal willkürlich eine dem Untergang geweihte Person, so wie er in zwei anderen Fällen willkürlich Totschlag übte.

Man möchte sagen ein asiatischer Despot. Kerngesunden Mädchen, wie Helene, unschuldigen Narren, oder sagen wir eingebildeten „Empfindungsmenschen", wie Johannes, schickt er die seidene Schärpe. Wilhelm Scholz aber mit seinen wirklich gefährlichen Nerven und Crampton, den an Trunksucht verkommenen, entläßt er in Gnade.

[Warum ist nun hier wiederum der glückliche Schüler hinter den Meistern Holz und Schlaf in der Konsequenz und Wahrheit zurückgeblieben? Der Dramatiker ist daran schuld. „Papa Hamlet" ist eine Novelle. In einer solchen kann man sich erlauben „schleichende" Tragik zu gestalten. „Kollege Crampton" ist ein Bühnenstück.] Wohl wäre es tiefer und unendlich lebenswahrer, wenn es mit einem Ausblick auf unrettbares Sinken schließen möchte. Aber das wäre nicht dramatisch weil ohne dramatischen Schluß, vor allem aber nicht theatralisch, weil ohne irgendeinen Effekt. Den Mut dazu hatte Hauptmann nicht. Er scheiterte, weil er aus einem Porträt ein Drama machen wollte.

5. „Der Biberpelz" und „Der Rote Hahn".

„Der Biberpelz" hat den Untertitel „Diebeskomödie". Auf die Sucht Hauptmanns, effektvolle Untertitel zu ersinnen, hat schon Bartels aufmerksam gemacht. Ein ziemlich unschuldiges Vergnügen. Hier soll der Titel noch die Grundidee des Stückes andeuten. Wie skruppellose von naiver Lebensweisheit geleitete Spitzbüberei sich im Leben so oft prächtig bewährt, das wird uns in einer Reihe lose und in jeder Hinsicht ungezwungen aneinandergereihten Szenen dargestellt.

Frau Wolff, Gattin eines Spreezimmermanns „irgendwo

um Berlin", ihres Zeichens Waschfrau, hegt keinerlei Bedenken, wenn es gilt, keck zuzugreifen, wo immer sich die Gelegenheit dazu darbietet. Ihre Tochter, die bei Rentier Krüger in Dienst ist, meldet ihr in vorgerückter Abendstunde, daß sie ihren Dienst verlassen hat, weil sie nach halb zehn Abends noch zwei Meter Holz in den Stall schaffen sollte. Frau Wolff weist sie streng mütterlich zurecht, verteidigt sie aber gleich darauf gegen den Mann und faßt den Plan, fürs erste die zwei Meter Holz in die eigene Behausung zu schaffen. Daß sie sich von dem Amtsdiener, der mit einem Auftrag vom Amtsvorsteher gekommen ist, beim Zurechtmachen des Schlittens helfen läßt — weist darauf hin, daß sie alles mit Humor betrachtet. An demselben Abend wird ihr noch vom Schiffer Wulkow das Geld für einen gewilderten Rehbock und den zu stehlenden Biberpelz zugezählt. Nichtsdestoweniger verabreicht sie der jüngeren Tochter für eine vorlaute Bemerkung eine Ohrfeige und sagt: „Wir sind keene Diebe nicht" — dann ruft sie ihr noch zu: „Lerne Du mir ja Deine Bibelspriche. Ich komme nachher und iberheere Dich." Wir sehen, es steckt naives, selbstsicheres Gaunertum in ihr. Es ist ihr auch ein leichtes, nicht nur den beschränkten Amtsvorsteher von Wehrhahn, sondern all die Männer herum an der Nase zu führen. Sie wird von allen, auch vom Beschädigten als die biederste Haut gehalten und nützt diesen Vorteil mit überlegenem Humor aus. Vor ihr schüttet der aristokratische Amtsvorsteher sein Herz aus, sowie der demokratische Krüger und der politisch bei Wehrhahn verdächtige Privatgelehrte Dr. Fleischer. Sie hält die Fäden der Untersuchung in der Hand, die der grenzenlos ungeschickte Amtsvorsteher nicht zu handhaben weiß. So endigt auch das Stück damit, daß von Wehrhahn sie versichert, „so wahr sie eine ehrliche Haut sei, so wahr sei Dr. Fleischer ein gefährlicher Kerl".

Wehrhahn ist eben nicht nur stockdumm und eingebildet, er hat im Grunde mit den anderen dies gemein, daß er nicht auf dem festen Boden der Wirklichkeit steht, sondern

Wolken und Schatten nachjagt. Wie er nur nach politisch Verdächtigen fahndet, so sind auch sie in ihrem Ingrimm gegen die Behörde derart verblendet, daß sie die breit vor ihnen aufgepflanzte Diebin nicht sehen. Deshalb war es vielleicht nicht einmal notwendig, aus Wehrhahn einen solchen Narren zu machen. Künstlerisch ist dies sogar ein Fehler, denn es verdunkelt die Grundidee des Stückes. Man vergißt, daß die Wolffen nicht nur ihm gegenüber als Siegerin erscheint. Nicht umsonst sagt der Schiffer Wulkow, der Abnehmer ihrer gestohlenen Sachen, frech in ihrer aller Gegenwart, er besitze auch einen Biberpelz. Keinem der Anwesenden kommt es in den Sinn, daß es eben der gestohlene Pelz ist. Auch der anderen Wolkenjägerei wird damit gekennzeichnet.

Die Einzelheiten dieser meisterlichen Prellerei sind mit prächtigem Humor gegeben, die Situationen oft von verblüffender Komik, die Schilderung bietet eine Fülle feinster Lebensbeobachtung dar und atmet behagliche Ironie. Dennoch bleibt sie Zustandsschilderung, an der Oberfläche der Lebensverhältnisse haftend.

„Der Rote Hahn“ ist nicht nur, was die Personen anlangt, eine Fortsetzung des „Biberpelzes“, auch ideell ist das Stück ein Fortspinnen desselben Motivs. Im „Roten Hahn“ ist es etwas variiert und zugleich vertieft. Hier sehen wir die Leute ringsum die Lunte riechen. Es weiß mehr oder weniger ein jeder im Orte, mit Ausnahme des Herrn von Wehrhahn natürlich, daß die Wolffen ihr Haus selbst angezündet hat, um die Versicherungssumme einzustreichen. Man läßt aber die Leute gewähren, ja schützt sie sogar gelegentlich vor dem Argwohn der Behörde. Es ist die Moral der Leutchen: „Leben und leben lassen!“ Ein bischen plagen, ja — aber stören nimmer, das verdirbt den Spaß. Und Spaß hat eben der kleine Mann, wenn die Behörde geprellt wird.

Jedoch weiter kompliziert wird noch das Motiv dadurch, daß ein Opfer da ist. Der blödsinnige Junge des Gendarmeriewachtmeisters und wohl auch er selbst fallen der Spekulation von

Frau Wolff zum Opfer. Der Knabe wird der Tat bezichtigt und da er unzurechnungsfähig ist, in eine Anstalt gebracht. So was also wie ein Kampf ums Leben. Ohne Opfer geht es nicht ab. Dem Motiv wird jedoch die Spitze abgebrochen. Mutter Wolffen stellt dem Wachtmeister gutmütig vor, der Junge verliere ja im Grunde nichts dabei. In der Anstalt habe er gute Kost, was wolle man von ihr, auch sie sei nicht glücklich, sie sei krank, herzkrank, sie werde es nicht erleben, sich der Früchte ihrer Saat zu erfreuen. Ihr Tod erfolgt auch gerade, als sie schon am Ziele ihrer im Grunde recht bescheidenen Wünsche ist. Dies ist fast wie eine tragische Idee. Sie bleibt aber nur Nebenmotiv und deswegen wirkt der Tod, so vorbereitet sonst sein Eintritt ist, doch wie etwas unmotiviertes. In die lustspielartige Anlage des Stückes paßt eben dieser Ausgang nicht hinein, so wenig wie die fröhliche Rettung des Crampton in die tragische Grundidee jenes Stückes hineinpaßt.

Auch im „Roten Hahn" ist die Szenenführung willkürlich, das Band, das die Szenen zusammenhält, lose und locker. Es ist eben wieder in ihrer Grundanlage reine Zustandschilderung.

In ihrer nicht auf das Eindringen in die Tiefen des Lebens gehenden Tendenz ist sie uns willkommen so, wie sie ist. Die kleinen Gebrechen stören weiter nicht. Das Talent Hauptmanns für äußere Charakterisierung feiert hier seine verdienten Triumphe. Das Gemälde ist köstlich, im Detail wahr und von einer heiteren Poesie des Humors umweht. Dabei ist alles durchwärmt von dem Hauptmann eigentümlichen Mitgefühl mit dem kleinen Mann, dem innigen, durch Liebe eingegebenen Verständnis für seine Schwächen und seine Lebensphilosophie. Eine Reihe wohlgeratener lebendiger Gestalten zieht an uns vorüber, die merkwürdigerweise fast alle von demselben Geist beseelt sind, von dem Geist der Auflehnung gegen die Gewalt der regierenden Mächte. Sie alle, ob sie devot der Behörde zu dienen vorgeben und glauben; ob sie mit ihrer Hilfe emporzukommen hoffen, oder höhnisch und schadenfroh ihre Hand-

lungen und ihre Ohnmacht manchen Fällen gegenüber bekritteln — scheinen dasselbe zu sagen: „Ja, werden wir schon regiert, so solls niemandem zu leicht ankommen, wie auch uns das Leben nicht leicht ankommt.“ Dies ist die Philosophie des Kleinen. Liebevoll hat sich ihr HAUPTMANN zugewendet und beredten Ausdruck verleiht er ihr durch den Mund der Mutter Wolffen. So ist denn das Lob, das BARTELS dem „Biberpelz“ spendet, vollauf verdient. Die naturalistische Technik steht hier auf Höhe ihrer Aufgabe. Sie soll ein Bild, einen Lebensausschnitt geben und gibt ihn.

Freilich, wie weit sind wir hier vom Drama entfernt, da wir fast glücklich bei der Lokalposse, bei den alten Intermedien angelangt sind.

6. „Michael Kramer“, „Fuhrmann Henschel“ und Anderes.

Wir erachten es nicht für nötig, in der eingehenden Analyse der einzelnen Werke fortzufahren. Ist doch ihre Kritik nicht Selbstzweck. Beispiele sind genug gegeben worden, und passen dürfte das darüber Gesagte auf die übrigen Stücke, insoweit sie naturalistisch angelegt sind. Scheint es in diesem oder jenem Fall anders zu sein, so können besondere Umstände obwalten, die zu erörtern hier kein Anlaß ist. Es ist auch zum Nachweis der Unzulänglichkeit einer Kunsttheorie nicht durchaus notwendig, daß alle nach ihr geschaffenen Werke verfehlt seien. Wie wäre es den möglich, alle die im Werdeprozeß eines Werkes mitspielenden Kräfte und Momente herauszubringen, sie klar voneinander zu scheiden, und ihr gegenseitiges Verhältnis zu bestimmen. Nicht nur die Persönlichkeit des Schaffenden, auch die momentanen Einwirkungen, die augenblicklichen Stimmungen, Neigungen und vage, vorübergehende, nicht einmal immer bewußt gewordene Einsichten und Überzeugungen, vor allem aber der nach Gestaltung verlangende

Gehalt des Werkes selbst — dies alles sind seine Werdeursachen, deren größter Teil überhaupt im Dunkel bleibt. Das, was wir von ihnen ans Licht bringen, kann nur das Gröbste sein. Freilich mehr haben wir auch nicht nötig. Zweitens aber, was eigentlich nur eine andere Fassung des ersten ist, wird ein Werk kaum je nach einem einzigen Kunstprinzip, nach Kunstprinzipien überhaupt geschaffen. Es kreuzen und bekämpfen sich in einem jeden die mannigfachsten, oft entgegengesetztesten, falls sie zum Bewußtsein gelangen, was selten geschieht, denn das Schaffen ist das Erste.

Da zum Überfluß noch vieles bei Gelegenheit der zusammenfassenden Analyse zur Erörterung gelangt, so können wir hier nur noch den „Webern“ und dem „Florian Geyer“ breiteren Raum gestatten. Über das sonstige möge Folgendes genügen.

„Michael Kramer“ ist verfehlt in seiner ganzen Anlage. Der Selbstmord des jungen Kramers ist ebensowenig motiviert, wie so viele Selbstmorde bei Hauptmann. Im „Fuhrmann Henschel“ und in der „Rose Berndt“ haben wir eine ziemlich leidliche Motivierung. Nun ist aber Henschel ein Mensch, der an gebrochenem Willen zugrunde geht, was dramatisch zulässig ist, und sogar tragisch sein kann, jedenfalls aber für Hauptmanns Talent charakteristisch ist.

„Rose Berndt“ steht als tapferes Mädchen da und geht zugrunde an der sonderbaren, schicksalsmächtigen Verquickung der Umstände, förmlich zu Tode gehetzt durch diejenigen, die sie im Grunde lieben, vorwiegend den Vater. Aber „Rose Berndt“ steht doch zu sehr im Schatten von Hebbels „Maria Magdalena“, als daß man ein besonderes Verdienst Hauptmanns erblicken könnte im Schaffen und Lösen des Konfliktes. Die Analogien sind so groß, daß sie fast zur Wiederholung werden. Hier wie dort die Gebundenheit der Verhältnisse: der ländlichen hier, der kleinbürgerlichen dort. Hier wie dort ist es der starre Sinn des Vaters, welcher nicht imstande wäre, ein Haar breit von dem Überlieferten abzutreten, der im letzten Grunde das arme Opfer ins Verderben jagt. Hier wie dort

im Gegensatz hierzu die verständnisvolle, aber zu spät kommende Nachsicht der Liebenden. Natürlich sind die Einzelheiten abweichend. Wir wollen auch nicht das Geringste gegen das Recht HAUPTMANNS, im Schatten des Größeren zu wandeln, vorbringen. Wir wollen nur, ohne in die Kritik des Stückes einzugehen, feststellen, daß der Konflikt und die Katastrophe nicht HAUPTMANNS Eigentum sind und das Stück folglich für unsere Frage nicht von Belang ist.

„Hannele“ ist nur zum Teil naturalistisch, darin eben ist es reine Schilderung, aber auch was Hanneles Schicksal selbst betrifft, ist wenig vom Dramatischen zu verspüren. Wir kommen, wie im „Friedensfest“, zum Schluß. Die Fieberphantasien des sterbenden Mädchens haben zwar einen dramatischen Aufbau, sind aber eben nur Phantasien. Es ist der letzte Akt, den wir vor uns haben, eine dramatisierte Novelle oder, wie sie HAUPTMANN nennt, Traumdichtung.

Noch weiter abseits von unserer Betrachtung stehen die beiden Versdramen: „Die versunkene Glocke“ und „Der arme Heinrich“. Wohl können sie uns aber dennoch interessantes Material zum Vergleich liefern. „Die versunkene Glocke“ ist innerlich erlebter Konflikt. Der Meister Heinrich eine aus innerer, nicht wie sonst, äußerer Erfahrung, heraus geschaffene Gestalt. Da dieses Drama nicht naturalistisch ist, so könnte man versucht sein, daraus a contrario lehrreiche Folgerungen zu ziehen. Für solche Folgerungen ist aber das Drama doch zu unbedeutend, zu wenig originell. Zu schwankend ist die Gestaltung des Problems, man weiß nicht recht, ist es die Tragödie des Einsamen, Unverstandenen oder die Tragödie des Unvermögenden. Dazu kommt wieder das leidige Sichstützenmüssen.

Auch „Der arme Heinrich“ ist zu wenig originell, leidet an epischer Breite, ist überhaupt mehr poetische Erzählung als Drama und gehört jedenfalls nicht in den Rahmen unserer Betrachtung. So könnten die beiden Dichtungen höchstens ein Zeugnis dafür sein, daß HAUPTMANNS Talent bei nicht-

naturalistischer Konzeption des Stoffes zu versagen scheint. Er sinkt da zu einem vollständigen Epignonen herunter. Er muß, wo er nicht nach dem Leben bildet, ganz nach Mustern arbeiten. Sicher wird eine solche Folgerung nicht zu gewagt erscheinen, wenn man das Wesen von HAUPTMANNS Talent aus dem positiv Geschaffenen gefunden haben wird.

So begegnet uns größtenteils dasselbe charakteristische Moment: Das Überwuchern der Schilderung, ja eine Konzeption des Stoffes, die von der Schilderung ausgeht und bei ihr stehen bleibt. Infolgedessen das Fehlen eines bedeutsamen Konfliktes, eines Kampfes, einer Wandlung und eines Schlusses, der erst gewaltsam herbeigezogen wird.

7. „Die Weber."

In der Widmung „Der Weber" an den Vater HAUPTMANNS lesen wir: „Deine Erzählung vom Großvater, der in jungen Jahren ein armer Weber, wie die Geschilderten, hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden."

Die Erzählungen des Vaters hatten also HAUPTMANNS Mitgefühl wachgerufen, seine Phantasie angeregt. Sie begann sich innig mit der Lage und der bitteren Not jener geduldig leidenden Menschen zu beschäftigen, deren Nachfahre er war. Daraus erwuchs der Entschluß, jener Not und dem aus ihr geborenen Aufstand dichterische Gestalt zu geben. Nun war der Weberaufstand von 1844 nichts als eine vereinzelte Eruption, verhältnismäßig unschuldig in ihren Wirkungen, kein Schluß, kein Anfang, eine symptomatische Erscheinung lediglich, die auf irgend etwas schreckliches ein jähes, grelles Licht warf. Dem Dichter konnten sich nun, ähnlich wie wir es schon anläßlich der Zustände im „Sonnenaufgang" ausführten, zwei Wege eröffnen. Entweder könnte die Schilderung jener

entsetzlichen Verhältnisse in den schlesischen Gebirgsdörfern die Hauptaufgabe sein, der ihnen entsprungene Aufstand nur eine Folgeerscheinung, der Schlußstein des Baues, etwa wie ZOLAS „Germinal". Oder aber könnte der Konflikt zwischen der hungernden Webermasse und den Fabriksherren Hauptaufgabe sein, die erschreckliche Not der Hintergrund. Jener Weg entspräche der epischen Konzeption des Problems, dieser der dramatischen.

HAUPTMANN hat hier wieder bei einer epischen Konzeption doch eine dramatische Form gewählt. Die Schilderung des Elends ist Hauptsache. Der Konflikt besteht schon längst und auch seine Zuspitzung hat nicht den Charakter einer unabwendbaren dramatischen Austragung. So kommt denn der Ausbruch zwar nicht unerwartet, doch nicht mit der entsprechenden Macht und Gewalt der Lösung. Man hört Donner rollen und Wetter schlagen. Das beklemmende Gefühl aber wird man nicht los, die Befreiung kommt nicht.

Lassen wir die Geschehnisse der fünf Akte, die bezeichnenderweise jeder für sich ihre besonderen Personenverzeichnisse haben, an uns vorüberziehen.

Erster Akt. Ein Raum in Dreissigers Hause, wo die Webe abgliefert wird. Die Weber werden in der schon oben in der Analyse der Technik angeführten Bühnenanweisung geschildert. Man muß jedoch HAUPTMANN die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß jene Anweisung wirklich überflüssig ist, so meisterhaft werden hier die Weber durch Wort und Geberde dargestellt. Sie krümmen und winden sich vor den hartherzigen, rohen Beamten, welche das Recht des Mächtigeren in einer brutal grausamen Weise ausüben, die typisch ist; sie kriechen im Staub vor dem Fabrikanten, der sie nach allen Regeln der Kunst aussaugt, geben aber dabei ihrer Not und Angst in der rührendsten Weise Ausdruck. Zu einer kleinen Reibungsszene kommt es doch.

Der junge Weber Bäcker läßt seinen kochenden Ingrimm freien Lauf, läßt sich nicht einmal von dem Fabrikanten ein-

schüchtern, antwortet grob und unverblümt, aber das ist auch alles. Der Fabrikant droht ihm, auf die Drohung kommt keine Gegendrohung. Bäcker zieht sich nur in guter Haltung zurück. Und doch wäre hier Gelegenheit geboten zu einem heftigeren Anprall der feindlichen Kräfte. Es wäre damit sicher mehr gewonnen, als mit der wieder in die Anweisung verlegten Hervorkehrung des Gegensatzes dadurch, daß das Personenverzeichnis in eine Fabrikanten- und eine Webergruppe geteilt wird.

Eine andere Szene löst diese auch bald ab. Ein kleiner Knabe ist vor Hunger ohnmächtig geworden. Auf einen dramatischen Zwischenfall folgt wieder Schilderung. Dann kündigt der Fabrikant eine Herabminderung des Lohnes an und zieht sich zurück. Die angekündigte Drückung des Lohnes wird die Ereignisse in Rollen bringen. „Nu, das macht sich", sagt ein Weber zu seinem stumpfsinnig fassungslosen Genossen. Diese Exposition ist übrigens an sich ausgezeichnet, man könnte sich nur wünschen, daß mit größerem Nachdruck die Unausweichlichkeit des Kampfes betont wäre.

Im zweiten Akt befinden wir uns in einer Weberwohnung. Noch ergreifender, noch düsterer ist das Bild des Elends. — Aber die Blitze zucken doch schon. Der gewesene Soldat, vordem Weber, Moritz Jäger, bringt einen Abglanz von einer anderen Welt in die dumpfe Weberhütte, spendet Branntwein, die Stimmung wird gehoben, die Gemüter erhitzt. Jäger singt endlich das neue gegen die Fabrikanten gerichtete Weberlied vor: eine unbekannte Erregung bemächtigt sich der sonst so geduldig in ihr Schicksal ergebenen Bewohner der Weberhütte.

Der dritte Akt spielt im Gasthaus zu Peterswaldau. Ein buntbewegtes Bild von unglaublicher Treue und Wahrheit und von wunderbarer Kraft der Darstellung, aber doch nur ein Bild. Erst gegen das Ende des Aktes ziehen sich doch dräuender die Wolken zusammen, es kommt zu einer aufgeregten Szene zwischen dem zu den Webern haltenden

Schmied Wittig und dem Gendarmen Kutsche. Der Gendarm muß sich zurückziehen und verbietet noch im Rückzug das weitere Singen des Weberliedes. Und nun wirkt dieses Verbot weckend, so daß alle das Lied anstimmen und singend vor die Wohnung des Fabrikanten ziehen. Eine der wenigen zurückgebliebenen Personen, der Lumpensammler Hornig, gibt der herrschenden Stimmung in einem wundersam treffenden Wort Ausdruck: „A' jeder Mensch hat halt 'ne Sehnsucht."

Und nun kommt der Ausbruch. Der vierte Akt führt uns in die Wohnung des Fabrikanten in Peterswaldau. Es sind gerade Gäste da, der Pastor und seine Frau. Man bespricht die Vorfälle der letzten Tage; der Hauslehrer, der die Weber entschuldigt, wird entlassen. Da ziehen die Weber wieder heran. Es kommt zu einem Zusammenstoß. Der festgenommene Moritz Jäger wird gewaltsam befreit, der Fabrikant muß sich mit seiner Familie und den Gästen vor den anstürmenden Webern flüchten. — „Nun erscheinen junge Weber und Webermädchen in der Flurtür, die nicht wagen einzutreten und eines das andere hereinzustoßen suchen." Allmählich aber überwinden sie ihre Schüchternheit und man zerstreut sich, neugierig alles betrachtend, in den Zimmern. Dann erst stürzen die Führer herein, wütend, daß ihnen die Opfer entschlüpft sind, rufen sie aus: „arm soll a wer'n" und es beginnt das Werk der Zerstörung.

[HAUPTMANN hat sich sichtlich bemüht, die Szene mit möglichster Feinheit psychologisch durchzuführen. Leider fehlt ihr das Wichtigste: dramatische Steigerung, elementare Kraft.] Die Szene verläuft matt, ja kläglich und völlig wirkungslos. Man sieht: hier, wo es gilt, eine dramatisch vorwärtstreibende Szene zu gestalten, versagt eben HAUPTMANNS Kraft. Die „Sehnsucht" vermag durch seinen Mund zu reden, die aus ihr geborene Tat nicht.

Der fünfte Akt sollte entweder die ersehnte Steigerung bringen oder wegbleiben. Jedoch die Steigerung fehlt, der Akt ist geblieben. [Der ganze Akt ist eine Art Wiederholung

des Ausbruches in verstärktem Maße und Umfange. Der Schauplatz wird verlegt nach Langenbielau. Das bedeutet ein Anschwellen der Bewegung, ein sich Ergießen des Stromes über die ganze Umgebung. Es geht jedoch mit dieser Ausbreitung der Bewegung eine entsprechende Kraftsteigerung nicht gleich mit dem Beginn des Aktes Hand in Hand. Wenn wir sogleich den sich daherwälzenden Strom des Aufstandes vor uns hätten! Statt dessen ist anfangs nichts von ihm zu bemerken. Wir haben das Weberstübchen Hilses vor uns, mit dem uns schon bekannten Ausblick auf das „Haus" und ein zweites Stübchen. Die Weberfamilie geht an ihre tägliche Beschäftigung, da kommen Leute: Hornig, der Lumpensammler, Schmidt, der Chirurgus, und erzählen vom Aufstande in Peterswaldau und von dem nahenden Anzug der Aufständischen nach Langenbielau. Erst allmählich wird aus der Erzählung Wirklichkeit. Die Glocken läuten, man hört endlich das von vielen hunderten von Stimmen gesungene Weberlied. Einzelne Aufständische stürmen herein und fordern alle auf, sich ihnen anzuschließen, es kommt zu erregten Auseinandersetzungen zwischen dem frommen, in sein Schicksal ergebenen alten Hilse und dem jüngeren Teil der Familie, der sich den Aufständischen anschließt. Militär kommt mittlerweile angerückt. Salven krachen, das Stübchen wird leer, nur das alte Paar Hilse bleibt. Da fliegt eine Kugel herein und trifft den für seine Brüder betenden Vater Hilse. Als die kleine Enkelin mit der Nachricht kommt, daß das Militär zum Dorf hinausgetrieben werde, ist Hilse tot.

Der Akt zittert vor Leben und Aufregung, es gibt darin packende Szenen, er bildet aber im ganzen doch keine Steigerung. Würde der vierte Akt früher schließen, etwa mit der Flucht der Familie Dreissiger vor den Aufständischen, oder würde der fünfte Akt etwa in der Mitte beginnen, dann wäre eine Steigerung da. So aber haben wir zwei parallele Verläufe desselben Prozesses von Anfang bis Ende. Wohl aber ist der fünfte Akt viel dramatischer als der vierte. Der

Schluß ist nicht mehr matt, sondern sogar bedeutend, denn statt der unschuldigen Scheiben und Spiegel bildet das Leben eines Märtyrers das sichtbare Opfer des Aufruhrs.

Trotzdem ist der Schluß kaum tragisch zu nennen. Man fühlt, daß der Aufstand vergeblich ist und das Opfer, welches fällt, ist auf der Seite der unglücklichen Webermasse. Es ist, als ob wir eine ohnmächtig geballte Faust sich nun gegen die eigene Brust kehren sähen. Volkelt findet hier das Tragische der niederdrückenden Art. Ob das aber noch tragisch zu nennen wäre, ist fraglich. Jedenfalls wirkt der Schluß nicht lösend vom Druck, nicht befreiend. Und Schuld daran ist, wie oben erwähnt, nicht so sehr der Schluß selbst, als vielmehr seine Vorbereitung, die keine dramatische, keine aktive war. Wenn ein kraftvoll Kämpfender fällt, so benimmt er uns nicht die Hoffnung auf den Sieg seiner Sache. Seine Nachfolger können einst glücklicher sein, er nur ihr Vorläufer. Wenn aber eine so ohnmächtig sich aufbäumende Masse auch scheinbar gewinnt, so kann man dennoch das Gefühl des Niederdrückenden nicht los werden. Die ganze, breite, ergreifende, aber nicht eine Spur von schlummernder Kraft in dieser elenden Menschenmasse aufdeckende Schilderung hat zur Folge, daß man mit einem Gefühl größerer Trostlosigkeit vom Drama scheidet, als man es selbst während der Schilderung des Düstersten darin gehabt hat.

Im übrigen sei nochmals auf die im einzelnen wunderbare Kraft der Darstellung hingewiesen, die Intensität des Schauens und Erlebens, die das Weh des einzelnen zum Weh des Menschen, der sich in ihrer Pein windenden Kreatur erhebt. Unmerklich und uns selbst unbewußt wächst in unserer Seele der Gegenstand. Aus der erst dumpf brütend treibenden, dann mit wachsender Kraft hervorbrechenden Sehnsucht aus dem ganz materiellen Druck des Elendes heraus wird mählich die Sehnsucht jedes bewußten Seins nach Erlösung von seinem Druck. Dieses erhebt die Qual jener Elenden zum tragischen Leid.

Sicher ist endlich, daß die Fabel der Weber wenig Dramatisches zu bieten scheint, ein echter Dramatiker hätte aber aus dem Wenigen doch etwas gemacht: Gestalten, wie Jäger, Bäcker, Wittig zeigen, wie auch der Dichter sich dessen bewußt war, daß ein Aufstand, selbst der zahmste, ganz ohne aktive Kraft doch nicht zustande kommt. Hätte HAUPTMANN mit psychologischem Blick nach dieser Richtung hin die Geschichte des Aufstandes durchforscht, so würde ihn schon das bekannte, unzweifelhaft historische Weberlied auf die richtige Spur gebracht haben. Denn Lieder sind immer individuelle Schöpfung, nicht kollektive. Es mußten also auch positiv, spontan tätige Kräfte beim Zustandekommen des Aufstandes mitgewirkt haben. Diesen aktiven Kräften eine größere Rolle zuzuweisen, sie mehr sichtbar sich einerseits nach oben auflehnen, andererseits nach unten werbend auftreten lassen, wäre nicht so schwer. Aber, wie gesagt, des Dichters Konzeption ging eben nicht dahin. Er schildert das unsägliche Elend mit einem düsteren Ernst und mit einer schlichten Einfachheit, die ihres gleichen sucht, er versteht es auch, das mählige, dumpfe Anschwellen gährender Kräfte, „die Sehnsucht", sichtbar darzustellen. Das Wirken der treibenden aktiven Kräfte aufzudecken, ist ihm versagt.

Dies kommt zum Teil von der Technik der Darstellung, die auf breite sorgfältige Schilderung des Zustands ausgeht, also der naturalistischen Technik, zum Teil aber von der Eigenart der HAUPTMANNschen Charaktere und der Technik ihrer Zeichnung und Darstellung, wovon wir noch zu sprechen haben.

8. „Florian Geyer".

Wenn die „Weber" mit einem Scheinsieg enden, so finden wir im ganzen „Florian Geyer" nichts denn eine Reihe entmutigender, für das menschliche Gefühl beschämender Niederlagen.

Der Inhalt des Dramas ist den Ereignissen des deutschen Bauernkrieges von 1525 entnommen. Sehr merkwürdig ist es, daß hier gerade die Zeitangabe fehlt, wo wir sie im „Biberpelz“ z. B. genau bestimmt bekommen. Bei aller romanartiger Breite der Darstellung — vielleicht eben ihretwegen — ist uns aus dem Kriege nur ein kleiner Teil gegeben, umfassend die Zeit vom 5. Mai bis 9. Juni 1525, die Zeit, wo der Stern Florian Geyers und mit ihm die Sache der Bauern eigentlich schon im Niedergang war.

Das wäre dramatisch richtig, wenn die Darstellung dramatisch wäre. Sie ist es aber, wie wir sehen werden, nicht. [Es sind gleichsam Ausschnitte aus einem geschichtlichen Roman, schwer dem Verständnis zugänglich, weil sie bei aller Breite doch fragmentarisch und lückenhaft bleiben.]

Doch versuchen wir es mit einer gedrängten Angabe des Inhaltes. Es sind fünf Akte mit einem Prolog, mit einer verwirrenden Menge von auftretenden Personen und einem besonderen Verzeichnis derselben für jedes Bühnenbild.

Im Vorspiel befinden wir uns in der großen Hofstube des bischöflichen Schlosses „Unserer Frauen Berg“ bei Würzburg. Es sind viele Ritter versammelt, Schreiber Gilgenessig liest die Artikel der Bauernschaft vor, was — wie Bartels richtig bemerkt — ein wenig verspätet erscheint, da doch der Krieg schon längst begonnen, ja die Bäuerischen sich schon in der Stadt des Bischofs selbst festgesetzt hatten.

Über die Forderungen der Bauern wird nun weidlich geschimpft und gewettert, sie werden als Ungeheuerlichkeiten verlacht und verketzert. Wir erfahren, daß Florian Geyer mit seiner schwarzen Schar Weinsberg genommen, daß Graf Ludwig von Helfenstein samt vierzig Rittern durch Spieße gejagt wurde. Dann erscheint der Bischof Konrad selbst, legt seine Sache in die Hände der Ritterschaft, welche begeistert gelobt, die Burg zu verteidigen. Nur ein Ritter, Wolf von Hanstein tritt mit dem Feldgeschrei: „Bundschuh, Bundschuh“ aus der Mitte der Schwörenden.

Im ersten Akt befinden wir uns in der Stadt Würzburg, in der Kapitelstube des Neumünsters. Es soll ein Versammlungsrat aller Haufen in und um Würzburg gehalten werden. Im Hintergrund führt eine Tür in die Kirche, wo vorerst Gottesdienst abgehalten wird. Die Personen in der Kapitelstube, meistens Führer der Bauernschaft oder sonst hervorragend, wie der Feldschreiber Löffelholz, Rektor Besenmeyer, der Schultheiß von Ochsenfurt Stefan von Menzingen, Bubenleben u. a. beobachten den Einzug in die Kirche. Die Bauernhauptleute, welche in die Kirche eintreten, werden von den Beobachtenden mit saftigen Worten charakterisiert — man merkt, daß diejenigen von den Anwesenden, die es ernst mit der Sache meinen, den Geyer allein als Helden ansehen. Sein Sturm auf Weinsberg wird in den Gesprächen geschildert. Eine Legation der Feste Frauenberg wartet auf ihre Abfertigung. Auch Wilhelm Grumbach, der Schwager Geyers, ist da, als ansbachischer Gesandter.

Aus allen den Reden und spitzen Worten, die da fallen, kommt schwaches Licht in die Verhältnisse und Gruppierung der Kräfte. Geyer hat Gegner, es sind das die Anhänger Jakob Kohls und Götzens.

Endlich kommt man aus der Kirche. Es erscheinen die Bauernhauptleute. „Der dicke Jakob Kohl ist auch zugegen“, Götz von Berlichingen, „der kaum andere als hämische Beachtung findet“, und Florian Geyer, dann Wendel Hippler u. a. Zuerst wird über die Abfertigung der Gesandtschaft beraten. Trotz Abratens des Götz, dem sich auch Geyer anschließt, wird das Anerbieten der Gesandtschaft, wonach sich die Besatzung die Artikel zu beschwören und Schatzung zu zahlen verpflichtet, abgewiesen und beschlossen, die Burg mit Sturm zu nehmen.

Dann soll zur Wahl eines Hauptmannes der gesamten Bauernschaft geschritten werden. Die Anhänger der einzelnen Hauptleute geraten aber so aneinander, daß es zu einer Einigung nicht kommen kann. Geyer, dem vorgeworfen wird,

er wolle sich der Führerschaft mit Gewalt bemächtigen — beantragt nun mißmutig einen stehenden Kriegsrat, was auch sofort angenommen wird. Dies ist aber eine Niederlage Geyers und der Beginn der Auflösung aller Zucht und Einigkeit in den Lagern der Bauern, da jetzt das strenge Regiment Geyers aufhört.

Im zweiten Akte sind wir zu Rotenburg in Kratzers Wirtsstube auf dem Marktplatz. Allerlei Volk kommt und geht und spricht. Rektor Besenmeyer bemüht sich um die schwarze Marei, Geyers Felddirne, die von Würzburg Botschaft für Geyer gebracht hat, jedoch erschöpft hinsinkt.

Auch Karlstatt erscheint. Dieser wird von einem Landsknecht als Schänder Mariens mit dem Leben bedroht — da kommt Geyer. Als der Landsknecht sich nicht fügen und die Wehr nicht einstecken will — wird er von Geyer mit einem Faustschlag niedergeschlagen.

Es sollen nun die zwei Feldschlangen der Stadt mit Florian Geyer nach Würzburg abgehen. Geyer hält noch durch das Fenster eine Rede an die Bürger. Man ist froher Hoffnung. Da wird die schwarze Marei, die bis jetzt auf der Ofenbank geschlafen, geweckt. Ihre Botschaft ist schlimm genug. Man hat in Würzburg, entgegen der Verabredung auf die Notschlangen und auf Geyer nicht gewartet, sondern einen vergeblichen Sturm unternommen, wobei die Hälfte der „schwarzen Schar“ Geyers geopfert worden ist. Gleichzeitig kommt die Nachricht von einem Sieg des Truchsessen von Waldburg bei Boblingen. Geyer, der sich seiner besten Kraft beraubt sieht, verliert nun allen Mut.

Der dritte Akt führt uns nach Schweinfurt. Dort soll ein von den Bauern einberufener Landtag stattfinden. Er kommt aber nicht zustande, weil jetzt, da die Sache der Bauern schlimm steht, weder die Städte noch sonst wer ihn beschicken will. Der Landtag ist eben, und zwar wieder gegen die Stimme Geyers, zu spät einberufen worden, so wie der Sturm auf Würzburg zu früh unternommen. Trübe Nach-

richten schwirren herein, die Bauernführer stehen wie gelähmt da. Löffelholz und Geyer kanzeln sie ab. Sie wollen den Schimpf nicht auf sich sitzen lassen, da hört man Lärm hinter der Szene und sie stieben auseinander. Geyer mit Jakob Kohl, der jetzt reuig zu ihm hält, brechen nach Würzburg auf, um noch zu retten, wenn was zu retten ist. Auch die anderen verlassen die Stadt. Nur der todkranke Löffelholz bleibt allein da in seiner Sterbensnot.

Der vierte Akt spielt wieder in Kratzers Wirtsstube zu Rotenburg. Zuerst sehen wir allerlei Bürger. Man sieht, daß jetzt ein anderer Wind weht. Die Sache der Bauern gilt als endgültig verloren — da werden Anstalten getroffen, um die alte Ordnung zu Rotenburg wiederum glatt einzuführen. Endlich gehen die Leute heim. Es ist Mitternacht und nun kommen nacheinander Karlstatt, Geyer, dann Tellermann, der Leutnant Geyers.

Geyer hat in der Umgegend von Rotenburg vergeblich gemustert. Noch einmal will er es aber wagen, „das Rädlein zu treiben.“ Noch stehen ja an zwanzig Tausend Bauern unter Götzens Anführung dem Truchsessen entgegen. Da wankt Tellermann herein, der sterbend die Nachricht bringt von Götzens Verrat und der Niederlage bei Königshofen. Nun ist alles aus. Geyer zieht gegen den Truchsessen, nicht um zu siegen, sondern um zu sterben.

Im fünften Akte sind wir auf dem Schloß Rimpar, Wilhelm Grumbachs, Geyers Schwager, Eigentum. Grumbach ist schlecht angeschrieben bei den Bündischen, er hat sich mit den Bauern eingelassen. Deswegen ist ihm, und noch mehr seiner Frau sehr daran gelegen, vor den Rittern, die jetzt bei ihm einreiten, als eifriger Bauernfresser zu erscheinen. Wir erfahren von den Rittern, daß der Frauenberg entsetzt wurde, daß die letzte Schlacht bei Ingolstadt, wo sich Geyer tapfer wehrte, mit der völligen Vernichtung der Bäuerischen endigte, daß man den flüchtigen Geyer sucht und ihm auf der Spur ist.

Während nun die Ritter in einem anderen Saale beim Mahle sitzen, erscheint Geyer totkrank von Marei begleitet. Wilhelm Grumbach entdeckt ihn — er erbarmt sich seiner und verbirgt ihn in einem Nebengemach. Aber seine Frau hat ihm das Geheimnis entlockt und zeigt den Rittern das Versteck Geyers. Geyer tritt nun mit einem furchtbaren Kampfgeschrei der ganzen Schar entgegen, wird aber von Schäferhans, jenem Landsknecht, den er einst gezüchtigt hatte, durch einen Schuß aus der Armbrust niedergestreckt.

Was ersehen wir nun aus dieser Inhaltsübersicht? Unleugbar vorerst einen durchgängigen Mangel jeglicher dramatischer Bewegung. Wenn wir vom Vorspiel absehen, wo allenfalls etwas geschieht, da sich die Ritterschaft auf Frauenberg um das Banner der Abwehr schart — so kann nur noch im ersten Akte von irgendeinem Handeln der gegenwärtigen Personen gesprochen werden. Die Gesandtschaft vom Schloß Frauenberg wird abgewiesen; weiter wird aus Neid und Haß der Anführer gegen Geyer die Ernennung eines obersten Feldhauptmanns verworfen und ein Kriegsrat an dessen Stelle eingesetzt.

Gerade in den betreffenden Szenen zeigt sich aber Geyer zwar edel und großmütig als Mensch, jedoch klein und kläglich als Führer und Leiter der Massen. Wiederum, wie in den „Webern", müssen wir Hauptmann den Vorwurf machen, daß er es nicht versteht, einen Konflikt dramatisch zuzuspitzen. Den geschichtlichen Ereignissen müßte durchaus kein Zwang auferlegt werden, um Geyer mit etwas mehr Initiative, Tatkraft und mit einem weiteren Blicke auszustatten. Es müßten dann nur auf der Seite der Gegenmächte ebenfalls mehr Kraft in Neid, Bosheit und Verlogenheit, mehr Borniertheit vorhanden sein. So wie die Szene gegeben ist, sehen wir bei Geyer nicht einmal einen ernsten Versuch, die Ereignisse zu beherrschen, sie kraftvoll zu lenken. Er läßt sich von den Wogen treiben wie die anderen.

Von der anderen Seite ist noch weniger Kraft zu ver-

spüren, mit solchen Wichten, wie sie ihm hier gegenüber stehen, könnte Geyer, sollte man glauben, unschwer fertig werden.

Für die drei weiteren Akte, den zweiten, dritten und vierten kann folgendes Schema der Darstellung als typisch angenommen werden. Es kommen allerlei Leute zusammen (in der Wirtsstube, auf dem Rathause und wiederum in der Wirtsstube). Da wird immer auf etwas gewartet, gehorcht, von zu unternehmenden Handlungen gesprochen, dabei aber ängstlich nach Kunde und Nachricht vom eigentlichen Schauplatz der Handlung ausgeschaut — die auch vor Aktschluß regelmäßig hereinschwirren und ein verzweifeltes, aber ohnmächtiges Aufraffen der Beteiligten zur Folge haben. Daß irgendwo irgendetwas geschieht, geschehen ist, erfahren wir in der Regel aus den Gesprächen und den Botschaften, welche anlangen. — Die Anwesenden sprechen sich aus, erleichtern ihr Herz, zanken oder reden sich Trost zu, beleuchten die Ereignisse. Mit einem Worte, sie spielen so recht die „Staffage“ des Bildes, das vor uns aufsteigt, nicht gegenwärtig, sondern aus allen den Berichten, die uns gegeben werden.

Dies ist noch schlimmer als Schilderung, es ist Berichterstattung. Es sind Kriegsnachrichten, zerstückt einzelnen Personen in den Mund gelegt. Der in der Dramatik fast verschollene „Bote“ ist auferstanden in vervielfachter Verkörperung. Ja, ausnahmsweise nur berichtet er über unmittelbar Gesehenes, meist nur über mittelbar Erfahrenes. Das Drama wird, so wie es aus einer Chronik entstanden, wieder zur Chronik, ob sie auch noch so schön aufgeputzt ist mit Seufzern der Betroffenen und den aus ihnen geborenen verzweifelten Entschlüssen.

Nun zum fünften Akte. Dieser ist ja eigentlich eine Art Epilog. An sich ist er dennoch gut gebaut. Der zur Staffage herabgesunkene Florian Geyer wird wenigstens wieder Held, wenn auch nur leidender Held. Daß der Akt mit seiner jedenfalls äußerst dürftigen Handlung, mit seiner Funktion eines Epiloges nicht geschickt ist, für den Mangel einer Hand-

lung im eigentlichen Drama aufzukommen, das liegt klar zutage.

Nicht viel besser als mit der Handlung ist es mit den Charakteren des Dramas bestellt. Sie sind blaß. Manche zwar von den vielen Personen sind kräftig charakterisiert, aber nur äußerlich, durch Worte, seien es eigene oder fremde. Die Charakteristik durch das Handeln fehlt durchwegs, es sei denn, daß es Nebenpersonen sind, die nur schattenhaft vorüberziehen, wie Karlstatt, oder Personen, die überhaupt nicht von Bedeutung sind, wie die Dirne Marei. — Die übrigen reden nur eine jede der ihr zugewiesenen Rolle und Stellung gemäß — man weiß nicht, was sie tun, nicht einmal, was sie wollen. Man weiß es nicht von Götz, nicht von Menzingen und Wilhelm Grumbach. Aber auch von Florian Geyer wäre schwer zu erraten, wohinaus er will. Überhaupt scheinen alle Personen an besonderer Willensschwäche zu leiden.

Wenn schon das Gegenspiel der Macht und Gegenmacht innerhalb des bäuerischen Lagers kläglich erscheint, so ist das Gegenspiel der Bauern einerseits und der Ritter andererseits noch um vieles kläglicher. Die letzteren erscheinen als eine Rotte verlotterter, feiger, elender Wichte. Es ist eine merkwürdige Erscheinung, durch und durch undramatisch, daß beide Parteien, sowohl Bauern als Ritter, vom allerersten Anfang an ihre Sache für verloren halten. Die Ritter und Domherren im Vorspiel sind die Mutlosigkeit selber, und im Lager der Bauern trägt ein jeder, von Florian Geyer angefangen bis zum letzten der führenden Männer, den Stempel der Resignation auf der Stirn. Der endgültige Sieg wird auch von keiner der beiden streitenden Parteien des Dramas erfochten, sondern von einem völlig außerhalb desselben Stehenden, vom Truchsessen Georg von Waldburg.

Es wurde darauf hingewiesen, daß der Held dieses Dramas ein Kollektivheld sei: wie in den „Webern" die Webermasse, so hier die Bauern und daß das Drama auch nach ihnen benannt werden könnte. Wir haben aber schon bei den „Webern"

den Mangel an kraftvolleren Persönlichkeiten innerhalb der Masse gerügt und müssen es hier mit noch größerem Nachdruck tun. Auch bei vollständigster Anarchie, wenn es der Intention des Autors entsprach, eine solche darzustellen, können mächtig gegeneinander wirkende Strömungen und Kräfte aufgedeckt werden. Ein Kollektivheld muß noch durchaus kein kläglicher Held sein, selbst wenn er seine Sache verliert, ja selbst wenn er sie darum verlieren muß, weil seine Kraft unzureichend und der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen war. Unzureichende Kraft ist nicht dasselbe, wie völliger Mangel an Kraft.

Übrigens, bemerkt richtig ein Kritiker, sieht man in diesem Milieudrama von Bauern der damaligen Zeit gar wenig. Nicht einmal als Milieu, als Staffage ist er da. Als eigentlicher Gesamtheld schon gar nicht. Wäre er so elend gar, wie er im fünften Akt erscheint, wie könnte es dann zu einer Bewegung kommen? So ist es nur zu verwundern, daß man von Bauern als Kollektivhelden sprechen konnte.

Wir beobachten hier wiederum, wie oft, das Schauspiel, daß Genießende und Kritiker in gleichem Maße von der — keinesfalls erfüllten — Absicht des Verfassers hypnotisiert erscheinen und etwas zu sehen meinen, was nicht da ist. In Wahrheit ist, anders als in den „Webern", trotz der großen Anzahl von handelnden Personen, von einem Gesamthandeln, von einem Gesamtfühlen nichts zu merken.

Im Gegenteil ist selten die allgemeine Zerfahrenheit soweit zum Prinzip erhoben worden wie hier. Wohl mochte der Drang, zu individualisieren und die darauf sich beim Dichter einstellende Einsicht in die bei solchen Bewegungen typisch auftretende Erscheinung, diesen bewogen haben, gerade sie, die Zerfahrenheit und Uneinigkeit, das Hin- und Herzerren der gemeinen Sache aus eigennützigen Gründen, Mißgunst, Neid, Beschränktheit und Bosheit zum tragischen Motiv zu erheben.

Er scheiterte aber in diesem Bemühen und dieser Absicht, wenn er sie hatte. Denn eine Gesamtbewegung, eine

Massenerhebung, ein, wenn auch nur zeitweilig einheitliches Vorgehen undisziplinierter Massen, ein Zusammenfluß gar so durchaus heterogener Elemente, wie sie hier zusammengeführt erscheinen — Bauern und Städter — Gelehrte und Geistliche und Ritter — muß doch von einer Zeitnot, einer Zeitidee getragen werden.

So etwas schwebte auch dem Dichter vor. Der Druck des brutalen, diebischen und räuberischen, vertiert grausamen Adels, der Fürsten und geistlichen Herren war zu groß — der Gegendruck mußte sich ein Ventil schaffen. Wie dieser Gegendruck notwendig wurde, das könnte wie in den „Webern" dargestellt werden, sollten die Bauern Kollektivheld werden.

War dies aber unmöglich, weil nur eine der letzten Episoden des Krieges zur Darstellung gelangte, dann müßte doch das einigende Moment irgendwie stärker betont werden. Dies könnte vielleicht geschehen, wenn wir den Bauernstand zu sehen bekämen, wie in den „Webern" den Weberstand.

Aber auch an den vorhandenen Hauptpersonen könnte dargetan werden, was sie zusammenführt und was sie trennt. Klar sehen wir nur an den Anhängern Geyers, daß sie der Sache der Bauern dienen. Wendel Hippler, einer der Hauptführer der Bewegung, ist, obwohl er „von den meisten äußerst respektvoll behandelt wird", zu einem Statisten herabgedrückt worden.

Wir wollen übrigens alle die möglichen Gestaltungen nicht aufzählen. Auch über die vielen geschichtlichen Unrichtigkeiten wollen wir nicht sprechen, obwohl geschichtliche Treue von einem naturalistischen Drama doch verlangt werden könnte.[1] Hauptsache bleibt, daß wir hier weder einen Kollektivhelden — wie man ausposaunt hat — noch Einzelhelden vor uns haben, sondern eine Menge von Personen, die, man weiß nicht was und warum, zusammenführt.

Und deswegen eben ist der Eindruck des Werkes so

[1] Vgl. Bartels: Hauptmann, S. 194ff.

peinlich verwirrend, weil der Dichter, wie es scheint, zwischen zwei Problemen hin und hergeworfen wurde. Einerseits schwebte ihm das Problem eines Massendramas vor, andererseits sah er sich gezwungen, dasselbe fallen zu lassen und die Hauptpersonen doch als Einzelhelden zu behandeln. Er wollte eine in ihren Gliedern individualisierte Masse schaffen, schuf aber doch nur sehr viele Einzelindividuen, die schattenhaft vorüberschweben.

Und wenn auch das ständische Gesamtinteresse hindurchleuchtet, die Zerfahrenheit der Einzelbestrebungen ist zu groß, um dasselbe deutlich aufkommen zu lassen. Es geht manchmal wie in einem wahren Turm Babels zu. Die Leute sprechen verschiedene Zungen und verstehen einander nicht im geringsten. Mochte diese Zerfahrenheit das tragische Motiv sein, das Werk selbst durfte nicht zu einem Chaos werden. Klarheit und Übersichtlichkeit ist in einem jeden Werk Grundbedingung der Wirkung, besonders aber im Drama, das seiner Natur nach ein geschlossenes Ganzes sein muß.

So wie es ist, stellt sich dies Drama als eine Art gewaltigen Torso's dar, ein ungeheuerlich in die Breite gehender letzter Akt. Es ist das am großartigsten gedachte und angelegte Werk Hauptmanns, mißlungen und doch weit überragend auch die gelungensten, „Die Weber" einbegriffen; verfehlt, trotz der großen Anzahl markiger Gestalten, trotz seines starken ethischen Gehaltes.

Fragen wir nun nach der Ursache des Scheiterns des Dichters an seiner Aufgabe, die er sicherlich sehr ernst genommen, so ergibt sich wohl die Antwort aus dem Angeführten. Der Stoff an und für sich ist mehr episch als dramatisch. Zweitens ist das Verfahren und auch das Talent Hauptmanns, das naturalistische, das mit Schärfe beobachtende, einem solchen Drama sicher nicht gewachsen. Das an der Oberfläche bleibende Talent des scharfen naturalistischen Beobachters genügt für das historische Drama überhaupt nicht, schon deswegen nicht, weil der zurückliegende Gegenstand

eben nicht beobachtet, sondern mit innerem Auge erschaut werden muß.

Dann kam noch etwas hinzu, was die Wirkung erschwerte und was ebenfalls im Bestreben, den Naturalismus auf das historische Drama zu übertragen, seinen Ursprung hat. Es ist dies die Anwendung der naturalistisch-impressionistischen Methode auf die Sprache des Dramas.

In der Beurteilung der letzteren gehen die Kritiker ziemlich weit auseinander. Die einen finden sie überzeugend, sie bewundern diese kunstvoll archaistische Rede, die anderen behaupten, daß das gar nicht die damalige Umgangssprache in Franken ist, sondern die Sprache der Kanzleien und Chroniken. Man könnte fast sagen: beides ist wahr, so paradoxal es klingt. Vor allem muß zugegeben werden: trotz des Gezwungenen und hier und da Getüftelten ist die Sprache markig und kraftvoll, ja individualisierend. Andererseits haftet ihr doch etwas Gezwungenes an und ihr übertriebener Archaismus ist ungemein ermüdend und stört im Verein mit der Menge der protzig breit auftretenden Personen und Episoden den Genuß des Werkes. Wie sind nun diese Gegensätze zu vereinigen?

Die Sache stellt sich wie folgt dar: Hauptmanns unbestreitbar großartiges Sprachgefühl hat hier Wunderbares geleistet. Die Mühe ist aber von vornherein verloren gewesen, denn es ist verfehlt, die naturalistisch-impressionistische Methode auf das historische Drama aus entlegenen Zeiten in so ausgedehnter Weise und so strenger Durchführung anzuwenden. Je erfolgreicher also das Bemühen war, desto weiter ist man vom Ziel abgekommen.

Doch dies führt uns zur Funktion des Wortes im Drama, und darüber soll weiter unten gesprochen werden. Dort werden wir uns der Pflicht der Beweisführung für unseren Satz entledigen, hier mag er stehen als vorläufige Erklärung des gegensätzlichen, zum Teil gemischten Gefühles, das die Sprache dieses Dramas einflößt.

Noch ein Umstand ist hier merkwürdig. Das Drama will

ein Milieudrama sein, das Drama des Nebeneinander. Vergleicht man es nun mit derartigen anderen, mit GÖTHES „Götz", GRABBES „Napoleon" oder seiner „Hermannsschlacht", so fällt auf, daß HAUPTMANN sich in jedem Akte auf einen einzigen Schauplatz beschränkte. Deswegen mußte er ihn auch in die Kapitel- Rats- und Wirtsstuben verlegen.

Konsequenter naturalistisch wäre es, wenn die Darstellung, wie in der HOLZ-SCHLAFschen Novelle „Ein Schultag" aus „Papa Hamlet" zwischen einem und dem anderen, wohl auch mehreren Schauplätzen hin und herpendeln würde. Das würde jedenfalls die Impression einer vollständigen Darstellung des Nebeneinanders hervorrufen, um die es dem Naturalismus zu tun sein muß. Diese Methode würde bei einem Stoff wie „Florian Geyer" gerechtfertigt sein.

HAUPTMANN hält aber streng an der Regel fest, das Drama sowohl zeitlich als auch örtlich möglichst zu beschränken. Er wechselt daher während eines Aktes nie den Schauplatz. Das führt ihn zu mancher künstlichen Konstruktion desselben wie z. B. in „Hannele".

Bei einer breit angelegten Zustandsschilderung, wie sie im „Florian Geyer" angestrebt wurde, wird diese Beschränkung zu einer lähmenden Fessel. Auch auf sie ist es zum Teil zurückzuführen, daß HAUPTMANN sich so gar nicht zu einer Handlung aufraffen konnte, sondern sich fast nur auf Berichterstattung beschränkte.

Vom Werk selbst scheiden wir mit dem Bedauern, daß es uns nicht erlaubt war, auf seine vielen positiven Eigenschaften, auf das Schöne in ihm, einzugehen.

V. Charaktere.

1. Charaktere bei Hauptmann.

Hält man bezüglich der Charaktere bei Hauptmann ein wenig Umschau unter den Kritiken und Besprechungen, so bemerkt man mit Verwunderung, daß die Kritiker in der Beurteilung von Hauptmanns Charakterisierungsvermögen nicht nur weit auseinander gehen, die einen voll Lob sind, wo die anderen tadeln, sondern daß auch bei einem und demselben Kritiker sich zuweilen ein Schwanken kundgibt. Derselbe Charakter erscheint demselben Schriftsteller das eine Mal vorzüglich durchgeführt, das andere Mal brüchig.

Und wirklich stellen sich die Charaktere Hauptmanns dem Beobachter fast wie jene Wechselbilder dar, die, je nachdem man sie von der einen oder von der anderen Seite ansieht, etwas anderes darbieten. Sieht man sie lediglich als Charaktere an, als dem Leben nachgebildete Charakterdarstellungen oder Studien, dann muß man oft die Schärfe und die Feinheit der Beobachtung, die Treue des Gedächtnisses und die Kraft der Gestaltung bewundern. Sieht man aber diese „handelnden Menschen“ eben als solche, als dramatische Personen, als Träger und Bringer des dramatischen Schicksals an, dann erscheinen sie nicht nur brüchig, sondern unzureichend, versagend, ja völlig verfehlt. Es ist, als ob man diese Personen an eine unrichtige Stelle gesetzt hätte, die auszufüllen sie nicht vermögen, als ob sich bei ihnen das Sprichwort nicht bewahrheiten wollte, daß, wem Gott ein Amt gibt, dem gibt er auch den Verstand dazu.

Das kann man überall beobachten. Da wir bei der Besprechung der einzelnen Werke schon öfter Anlaß hatten, uns auch über die Charaktere zu äußern, so werden wir nur noch einige besonders vornehmen. Auch hierbei wolle das dort Gesagte als Voraussetzung dienen.

Von den beiden Hauptcharakteren in „Vor Sonnenaufgang“ ist Loth kein Träger und Bringer des Schicksals, wie dies schon ausgeführt worden, er ist eine Figur, wie man sie zuweilen trifft und als solche prächtig gezeichnet, nur leider nicht für ein Drama passend. Auch darf man sich nicht täuschen lassen. Von einem ironischen, oder nur überlegenen Standpunkt des Dichters seiner Schöpfung gegenüber — was diese freilich mit nichten zu einer dramatischen machen würde — kann nicht die Rede sein.

Man vergegenwärtige sich nur die Zeit des Entstehens des Dramas. Es war nicht lange nach jener Sturm- und Drangzeit, in der das „Promethidenlos“ gedichtet wurde und sie war sicher für den Dichter noch lange nicht vorüber, wie aus der ganzen Anlage und der schon oben dargestellten Tendenz des Werkes, ja auch der späteren, wie „Das Friedensfest“ und „Einsame Menschen“, leicht zu merken ist. HAUPTMANN war also noch zum Teil erfüllt von seinen utopistischen Weltbeglückungsideen, woraus sich auch der Entstehungsprozeß des Dramas und der Gestalt Loths ungezwungen erklärt. In eine möglichst kraß und düster realistisch darzustellende, dem Verkommen verfallene Welt sollte ein Idealist, ein Weltverbesserer, ein „Apostel“ hineingestellt werden. Die Züge zu seiner Gestaltung mochten wohl dieser oder jener Persönlichkeit aus dem Jugendkreise entliehen worden sein, dem er das „Promethidenlos“ gewidmet hatte, dem er in seiner Widmung zuruft:

„Poch, glühend Herz, und walle, Blut,
Für Wahrheit und für Licht,
Und du, gewaltiger Kämpfermut,
Verlisch, verlisch uns nicht!“

Aber unzweifelhaft ist es auch, daß in Loth sich Züge von Hauptmann selbst finden, von Selin, dem der Dichter den Nachruf widmet:

> „Schlecht, könnt ihr sagen, waren seine Waffen,
> Doch war sein Mut und seine Liebe groß."

Und eben weil sich Hauptmann zur Zeit der Konzeption seiner Gestalt, noch im Banne der von ihr vertretenen Weltbeglückungsideen befand, sich also nicht objektiv genug zu ihr zu stellen vermochte, ist sie als dramatischer Charakter so blaß, so unwahr, so herzlich schlecht ausgefallen.

Helene handelt ebenfalls ihrem Charakter und ihrer Situation nicht entsprechend, wie schon nachgewiesen wurde. Mag sie auch sonst nicht übel gezeichnet sein, so sind die überschwenglichen Worte, mit denen man diese Schöpfung zu preisen beliebt, wirklich durch nichts gerechtfertigt. Handelt es sich doch um etwas, was über das banal Schablonenmäßige in nichts hinausragt.

Die Personen des „Friedensfestes" handeln überhaupt nicht. Wir können also nicht beurteilen, ob sie ihrem Charakter entsprechend handeln. Freilich ist in ihrer sonst vorzüglichen Charakterisierung so viel Explosivstoff angesammelt, daß man eher auf eine andere „Katastrophe" vorbereitet zu sein glaubte als auf die zahme eines einzelnen Krankheitsausbruches. In diesem Sinne ist man aber desto eher berechtigt zu sagen, daß diesen Charakteren entsprechende Handlungen fehlen.

Die Gestalt des Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen" hat viel Staub aufgewirbelt. Wir haben schon bei der Analyse des Dramas festgestellt, daß die kritischen Wortführer der „Moderne" hier in den Fehler verfallen, das Gewollte für das Gegebene zu nehmen. Sie dichten noch manches hinzu und ärgern sich sehr, wenn andere Menschen so beschränkt sind, dies alles nicht zu sehen. Es wäre ja sehr schön, wenn der „arme Johannes" an seiner „feineren nervösen Empfänglichkeit, Eindrucksfähigkeit" und sonstigem

Reichtum und Weichheit der Seele zugrunde ginge. Mag auch sein, daß der Dichter dies wollte. In dem Drama ist aber davon, wie gesagt, gar wenig zu verspüren. Darin ist das, was auf das Stichwort unter dem Namen Johannes Vockerat antwortet, überhaupt kein lebender Mensch von Fleisch und Blut, sondern, ähnlich wie bei Loth, ein Sprachrohr für allerlei konfuses Zeug, für Aphorismen, Tiraden, Reminiszenzen. Dabei ist dies alles unglaublich unreif, banal und albern.

Kommt aber hier und da doch etwas Menschliches zum Ausdruck, so ist es, als ob ein schwachsinniger Narr vom Wahn befallen wäre, er sei ein genialer Mann. Er scheint förmlich zu platzen vor Einbildung und dem Gefühl der Überlegenheit seiner Umgebung gegenüber. Er dünkt sich himmelhoch über ihr zu stehen, weil er den Mut hat, ein Porträt HAECKELS in seiner Wohnung anzubringen. Dinge, auf welche höchstens ein Gymnasialschüler stolz sein könnte, die erwachsene Menschen als eine Selbstverständlichkeit ansehen, die behandelt er mit einem Ernst voll zwingendster Komik. Er verlangt für seine wissenschaftliche Arbeit „mit zwölf Seiten Quellenangabe 'n klein bissel Verständnis". Er, der Mann der Wissenschaft, wandelt wie ein minderjähriger Dichtergeck mit seinem Manuskript herum und treibt mit seiner Polemik gegen DUBOIS-REYMOND die Leute in Angst und Flucht. Wenn so etwas ein junger Gelehrter sein soll, so ist es höchstens einer von der Operette, nicht vom Drama.

Übrigens, warum sollten nicht Narren Helden eines Dramas sein können? Aber dann dürfen sie nicht so ernst genommen werden, wie sie sich selbst nehmen. Der Dramatiker muß ihnen überlegen sein, nicht aber sich mit ihnen eins fühlen, wie es HAUPTMANN tut, worauf schon der anspruchsvolle Titel vorbereitet. Wie versteht es IBSEN, seine Narren zu höhnen, auch da, wo er ihnen manches von seinem eigenen Wesen verleiht! Wie fehlt dagegen hier jede Spur von überlegenem Humor? Daß nicht nur der Dichter, sondern auch die Zeitgenossen, und zwar nicht nur seine Bewunderer, diesen Ein-

samen ganz ernst nahmen, das ist aus der entsprechenden Literatur zu ersehen. Und wie mancher in jenen Tagen nach dem Erscheinen des Dramas herumgelaufen sein mag, der sich selbst für einen unverstandenen Einsamen hielt, wieviel unglückliche Dramatiker das Thema variierten, hiervon könnte manche verschwiegene Schreibtischlade und manches Theaterarchiv Zeugnis ablegen. Aber noch immer, da das Feldgeschrei längst vorüber ist, lebt in der Vorstellung der Kritik das Bild des „armen Vockerat" als eines Vertreters der „reicheren nervöseren Generation", der es leider an Willenskraft fehlt, ihren Reichtum zu bewältigen. Statt eines Don Quixottes glaubt man mit dem Dichter, einen Hamlet vor sich zu haben.

Uns darf es nicht irreführen, weil wir nicht auf die Absicht, sondern auf die Erfüllung unseren Blick richten. Und diese fehlt. Recht behalten hier wiederum diejenigen, die Hauptmann die Kraft absprechen, geistig komplizierte Charaktere zu schaffen. Aus zum Teil richtig erfaßten Einzelzügen vermag er kein einheitlich lebendiges Menschenbild zu gestalten.

Von Florian Geyer wurde gesagt, daß er „als schwarzer, leerer Harnisch durch das Stück schreitet, unfaßbar und unerkennbar" (Woerner). Andere Kritiker möchten die Charakterisierung eher loben. Wahr ist, daß Geyer zwar immer der Situation gemäß, männlich und mit Würde auftritt, also, wie man sagen könnte, nicht aus der Rolle fällt, leider aber dasselbe nicht umgekehrt gilt. Die Situationen entsprechen nicht dem Charakter Geyers, wie er sich in seiner und in anderer Munde uns darstellt.

Merkwürdig genug fehlt im „Florian Geyer" die äußere genaue Personbeschreibung, mit der uns sonst Hauptmann so freigebig beschenkt, fast gänzlich. Warum? In einem historischen Drama, wie dieses, muß die Konzeption des Dramatikers notwendig dramatisch sein. Er schafft dramatische Situationen, Charaktere, die sich daraus ergebenden Handlungen und Konflikte, indem er von Situationen, Konflikten und

Handlungen ausgehend, zu Charakterschöpfungen fortschreitet, selten umgekehrt.

In den Dramen, die in der Gegenwart spielen, machen es die Herren fast durchweg anders. Sie gehen von interessanten Figuren aus und dichten Situation, Konflikt und Handlung hinzu. Wir haben gesehen, mit welchem Erfolge. Diese Figuren sind natürlich „nach dem Leben gezeichnet".

Diese Porträtierwut läßt sich zwar entschuldigen, sie ist nämlich nur eine Folgeerscheinung der Schreibwut. Man konterfeit einander ab und hat schon einen „Charakter". So entstehen alle die unterschiedlichen „Schriftsteller", „Journalisten", „Privatgelehrten" usw., welche die moderne Bühne bevölkern. Aber echte Dramen werden daraus schwerlich, denn dieser Vorgang ist nicht der eines Dramatikers. Interessante „Figuren", „Typen" geben noch lange nicht dramatische Charaktere.

Wie völlig das Porträtieren beim Bilden eines dramatischen Charakters versagt, sieht man am besten vielleicht am „Michael Kramer". Woerner sagt bei der Besprechung von Kramers Charakter: „Hauptmann hat seine Gestalten geschaut, nicht durchschaut, er hat sie nur beobachtet, nicht gesehen." Wir müssen unseren Satz schärfer fassen: auch Schauen hilft nichts, man muß den Charakter entsprechend der ihm zufallenden Funktion schaffen. Dieses Schaffen ist eine intuitive Synthese aus dem Geschauten. Einzelschauen genügt nicht. Ein Falstaff kann und darf gesehen werden, ein Bolinbroke, ein Richard der Dritte nicht. Bei jenem genügt, wenn wir ihn überhaupt sehen, bei diesen müssen wir ihn handeln sehen. Das aber wird eben bei einzelnen Menschen nicht beobachtet und gesehen. Wir beobachten Menschen, Figuren. Es geschieht aber in der Regel nicht, daß wir gleichzeitig auch ihre Taten sehen. Diese sehen wir bei ganz anderen Gelegenheiten, in ganz anderen Fällen und wir müssen uns zu ihnen die entsprechenden Menschen (als Gesamtgestalt) auf Grund unserer früheren anderweitigen Beobachtung hinzudenken oder hinzu-

dichten. Wir hören von einem Mord oder Selbstmord, dazu erfahren wir dies oder jenes aus der Vorgeschichte — daraus wird die entsprechende Gestalt gedichtet. Dies ist das unbewußte, mehr oder minder kräftige Dichten des täglichen Lebens.

Äußerst selten ist der Vorgang umgekehrt. Wir sehen einen Menschen und denken dabei: er muß einmal dieses oder jenes vollbringen. (Gewöhnlich nur bei ausgesprochenen Verbrechertypen.) Ähnlich dem ersten aber muß der Vorgang des bewußt schaffenden dramatischen Dichters sein, sonst werden zu zufälligen einzelnen, persönlichen Eigenschaften ganz willkürlich Handlungen hinzugedichtet, die aus jenen nicht entspringen müssen und auf dieses Müssen kommt es im Drama eben an.

So sehen wir denn auch, daß im „Michael Kramer“ die Personen sehr gut und sehr scharf gezeichnet sind und doch erscheinen ihre Handlungen unmotiviert. Es fehlt eben an innerer Charakterisierung. Um einen talentvollen Sohn in den Tod hineinzujagen, genügen weder hohe Schultern, noch „lange Beine und Arme“ oder das „Gehen nach Auswärts“. Ja nicht einmal Kramers ständiges „hören Se“ und seine Aphorismen über Kunst genügen dazu. Es ist eben ein Anderes, die Äußerlichkeiten einer Person gut zu beobachten und wiederzugeben, als eine lebende dramatische Gestalt zu bilden.

Natürlich, ist man gewöhnt und veranlagt dazu, zu porträtieren, so muß man dort, wo es notwendig gilt, aus der dramatischen Funktion heraus einen Charakter zu gestalten, nämlich im historischen Drama, noch ärger scheitern als sonst. Es wäre zu absurd, im historischen Drama, also bei zeitlich weit zurückliegendem Stoffe von den Äußerlichkeiten, vom äußeren Bilde auszugehen. Das tat auch Hauptmann im Geyer nicht. Dafür ist es aber ein leerer Harnisch geworden. Vergleiche man dagegen die äußere Charakteristik im „Julius Caesar“. Wo, wie bei Caesar selbst, aus ihr auf die Eigenschaften des Charakters der Person kein Licht fällt, da ist und

bleibt sie eben nur eine pikante Nebensächlichkeit. Bei Cassius dagegen wird sie mit dem ihm schon eigentümlichen Charakter glücklich verwoben, nicht aber dieser aus ihr erst geschaffen. In beiden Fällen aber ist das dem Nebensächlichen zukommende Maß nicht überschritten.

Wir haben schon davon gesprochen, daß HAUPTMANNS Kraft besonders bei geistig und gemütlich komplizierten Charakteren wie bei Loth, Johannes Vockerat, Michael Kramer versagt. Dagegen muß hervorgehoben werden, daß ihm nichtzusammengesetzte Charaktere, so Männer aus dem Volke, einfache auf einen Ton gestimmte Seelen wie Fuhrmann Henschel, Bahnwärter Thiel, Nebengestalten: die Weber und alle Personen dieses Dramas, die Personen der „Rose Berndt“ u. a. vorzüglich gelingen.

Dies hängt eben mit seiner Methode des Schaffens innig zusammen. Einfache Menschen, die in dem Äußeren ihrer Seele diese vollständig ausdrücken, dann Nebenfiguren, bei denen es auf tiefe Kenntnis ihrer Seele nicht ankommt, die lassen sich durch scharf beobachtete Einzelzüge leichter restlos wiedergeben. Wir brauchen nicht viel mehr als das, was man mit raschem Blicke sieht, um einen solchen Menschen oder bei Nebenpersonen ihre Handlungsweise im Drama zu begreifen.

Anders bei zusammengesetzten und geistig höher stehenden Charakteren. Da muß die Gestalt aus innerem Schauen geboren werden.

Man hat auch ebenso mit Recht darauf hingewiesen, daß HAUPTMANNS Gestalten meistenteils willensschwach sind. So die Personen des „Friedensfestes“. Vockerat, Meister Heinrich, Henschel, Thiel, Geyer und andere Personen des „Florian Geyer“, Arnold Kramer und viele andere. Dazu kommt, daß Frauen verhältnismäßig zu oft eine Willenskraft aufweisen, die dem schwachen Manne gegenüber zu einer dämonischen Macht wird. So die Frau des Bahnwärters Thiel, Hanne im Fuhrmann Henschel, zum Teil Anna Mahr, Rautendelein. Überhaupt bekunden die Frauencharaktere

Hauptmanns öfter als die männlichen starkes Wollen, so Rose Berndt, Ottegebe im „Armen Heinrich“.

Beides nun hängt mit dem Talent und der Darstellungsmethode Hauptmanns zusammen, deren Kraft im Beobachten, also Empfangen gelegen ist. Das Passive läßt sich leichter beobachten und durch Einzelzüge darstellen als das Aktive. Dagegen erscheint einem sensitiven, mehr empfangenden Dichter das Weib oft als eine bezwingende, elementare Macht, der gegenüber der Mann ohnmächtig ist, wie Fuhrmann Henschel Hanne gegenüber, oder an die sich der willensschwache Mann, wie an eine feste Stütze ranken möchte, wie Vockerat in den „Einsamen Menschen“ und Meister Heinrich in der „Versunkenen Glocke“. Doch wollen wir uns nicht länger bei diesem Gegenstande aufhalten. Wir gehen nun zur theoretischen Erörterung der Charakterdarstellung im allgemeinen über, indem wir vorerst von der Technik der Charakteristik, dann vom eigentlichen Problem der Charaktergestaltung und von der Funktion des Charakters im Drama sprechen werden.

2. Von der Technik der Charakteristik.

Die kritischen Wortführer der Moderne, insbesondere des naturalistischen Dramas sprechen mit der größten Bewunderung von dem allseitigen Fortschritt in der Technik des Dramas, wobei sie auf das ältere Drama mit einer mitleidigen Geringschätzung herabsehen.

Unsere Aufgabe ist es nun, ohne uns durch das Geschrei beirren zu lassen, mit unbefangenem Sinn festzustellen, welchen Gewinn oder welchen Verlust die naturalistische Methode der Kunst der Charakteristik im Drama gebracht hat.

Es ist nun klar, daß die Nachfolger in bezug auf die Verwendung und Handhabung der Kunstmittel es ungleich besser haben, als die Vorgänger, welche ihnen die Bahn ge-

ebnet, welche den Griff erst durch Erfahrung erworben haben. Was dauerhaft ist, bewährte sich mit der Zeit als solches; was unangebracht war, nützte sich ab und ward abgestoßen. Die Handgriffe aber werden durch Übung und Tradition Gemeingut. Damit erklärt sich jeder Fortschritt von selbst, es ist also naiv, sich auf ihn allzuviel einzubilden. Noch naiver, wenn eine Schule sich allein das zuschreibt, was sich im Verlaufe der Zeiten von selbst entwickelt hat. Vollends lächerlich ist es, wenn einmal dabei kein großer Gewinn, wohl aber eine empfindliche Einbuße herauskommt.

[Was nun die Kunst der Charakteristik im Drama anbelangt, so kennen wir eine direkte und indirekte Charakteristik. Die erste Art liegt dann vor, wenn eine Person, sei es im Gespräch, sei es im Monolog, sich selbst charakterisiert, also in der Selbstcharakteristik; oder aber, wenn andere Personen uns über die Charaktereigenheiten irgendeiner Person Aufschlüsse geben.] Daß die Selbstcharakteristik bis jetzt „die gröbste Art“ der direkten Charakteristik war[1] kann zugegeben werden. Sie ist es nicht mehr, wie wir sehen werden. Abgesehen davon aber darf man sich auf ihr Wegfallen in der neuen Technik nichts einbilden. Sie gehört zu eben jenen sich nicht bewährenden Kunstmitteln, von denen wir sagten, daß sie von selbst abgestoßen wurden. Sie wurde niemals, weder in der Theorie, noch in der Praxis als vollgültig anerkannt, sondern galt vielmehr als ein verpöntes Auskunftsmittel. ALFRED KERR behauptet mit Recht, daß ein guter Dramatiker die Selbstcharakteristik nur verwendet, um einen anderen Zweck — nicht aber wirkliche Charakteristik anzustreben: etwa um uns zu zeigen, wie die betreffende Person sich selbst oder andere in bezug auf ihren Charakter täuschen möchte. Er zitiert dann IBSENS „Wildente“ und sagt: „wenn Hjalmar Ekdal seine Charakterstärke rühmt, so erkennen wir hinter diesem Selbstbekenntnis die Absicht des

[1] ALFRED KERR, „Das neue Drama“, Berlin, S. Fischer, S. 301.

Dichters und lächeln.“ Bis jetzt ist alles vortrefflich. Nun aber wendet sich unser Gewährsmann zu den „Alten“ und sagt: „Wenn aber PAUL HEYSE von uns verlangt, die Selbstschilderung jeder beliebigen Person ohne weiteres als objektiv richtig hinzunehmen, so lächeln wir zwar auch — doch aus einem anderen Grunde.“[1] Wie, fragen wir darauf, hat man denn kein anderes Beispiel finden können, als gerade HEYSE? HEYSE war doch — wiewohl er auch Dramen geschrieben — zeitlebens kein Dramatiker, auch nicht als solcher anerkannt, geschweige denn als ein guter. Wir müssen an das in der Einleitung Gesagte erinnern: „Da man sich vom Epigonentum wegwandte, so übersah man auch alles, was an seiner Seite stand, hinter ihm, über ihm.“ War denn von den Dramatikern vor IBSEN gar kein anderer namhaft zu machen, als HEYSE? Wie wäre es, wenn wir einen hübscheren Sprung machten. Zwar möchte ich es durchaus nicht von Herrn KERR behaupten, aber im allgemeinen hält die Moderne nicht gar große Stücke von der Technik SHAKESPEARES. Jedenfalls, wenn man von einer neuen im Gegensatz zur alten spricht, ist SHAKESPEARE ein besseres Beispiel als HEYSE.

Bei SHAKESPEARE findet sich ein bekannter Fall von einer Selbstcharakteristik, der noch dazu in einem Monolog enthalten ist. Wir meinen die Selbsteinführung Glosters im „Richard III.“, beginnend mit den Worten:

> „Ich aber, nicht geformt zum Possenspiel,
> Zum buhlerischen Äugeln mit dem Spiegel“...

endigend:

> „Bin ich gewillt ein Bösewicht zu werden,
> Zu hassen dieser Zeiten schaale Lust.“

Wie steht es nun, lächeln wir auch da und zwar „aus einem anderen Grunde“ als bei IBSEN? Oder lächeln wir gar nicht? Wiewohl uns — wovon weiter unten — SHAKESPEARES Handhabung des Monologes zum Teil als veraltet erscheinen muß, so wäre es doch zu naiv, zu glauben, daß er hier zu

[1] ibid.

einem so plumpen Mittel griffe, um uns den Gloster zu charakterisieren? Ist doch dieser Gloster in jedem Wort, das er spricht, in der geringsten seiner Handlungen glänzend charakterisiert — zu schweigen von der durch andere Personen gegebenen direkten Charakteristik. Wozu also die Charakteristik im Monolog? Wir merken, Shakespeare, obzwar so „alt“, hatte hier ebenfalls eine andere Absicht, als direkt zu charakterisieren, wiewohl sie sich nicht mit der von Ibsen deckt. Natürlich — dies sei vorausgeschickt — hatte Shakespeare ein anderes Publikum vor sich, wir wollen nicht darüber streiten, ob es besser war, als das Berliner. — Dieses Publikum hatte das Verständnis eines Feinschmeckers gerade für solche schönen Monologe, ihm zuliebe war also auch dieses geschrieben. Der rein künstlerische Zweck aber war einfach der eines Präludiums. Es wurde ein Grundmotiv angeschlagen, dadurch eine Stimmung hervorgerufen, die das Publikum schon von deren erstem Auftreten in einen eigentümlichen Rapport mit der Erscheinung Glosters gebracht. Um diese Stimmung handelte es sich, nicht um Mitteilungen über den Charakter. Hätte der Charakter Glosters sich nicht dann in jedem Wort, in seinem ganzen Tun dem keck selbstentworfenen Bilde entsprechend gezeigt, oder wäre sein Bild, abgesehen von dieser Selbstcharakteristik, gar blaß ausgefallen, so daß die ganze Last der Charakteristik auf ihr ruhte, ja freilich, dann wäre sie eine Stümperei. Nun aber ist es ein verwegenes Bravourstück, das sich ein Shakespeare wohl erlauben durfte.

Man merkt jetzt, worauf es uns in unserer Beweisführung angekommen. Wir wiederholen nochmals, die Technik des Dramas entwickelt sich, wie ein jedes Ding. Auch der Geschmack wird anders. Abgesehen aber hiervon, gibt es noch einen anderen Gegensatz, als der zwischem „Altem“ und „Neuem“, einen Gegensatz, der nur zu oft mit dem letzteren verwechselt wird.

Wenn Ibsen von der einen, Shakespeare von der anderen Seite die Selbstcharakteristik mit Geschick zur Erreichung von

Nebenzwecken verwendeten, dahingegen aber der zeitlich in der Mitte stehende Heyse ungeschickt zur Erreichung einer unmittelbaren Wirkung — so stellt sich dieser Gegensatz, als der einer guten und schlechten Dramatik, nicht aber als der einer „neuen“ und „alten“ dar. Dies wollten wir durch unsere Auseinandersetzung einmal anschaulich klarlegen.

Wenn also Kerr von der direkten Charakteristik überhaupt, also auch von derjenigen durch andere Personen, sagt: „Die moderne Technik verrät eine entschiedene Neigung, diese Art vollkommen fallen zu lassen, zugunsten der ungleich schwereren indirekten“, so müssen wir vor allem entgegensetzen, daß dies gar nicht der Fall ist. In der neueren Dramatik tritt die direkte Charakteristik ebenso oft auf, wie in der älteren. Um nur von Hauptmann zu sprechen, werden wir später sehen, daß, wo er von der direkten Charakteristik absteht, er es nicht immer „zugunsten der ungleich schwereren indirekten“, sondern einer ungleich leichteren, aber durchaus verwerflichen tut. Aber auch die ausgesprochen direkte Charakteristik mangelt nicht. Sie kommt vor in „Vor Sonnenaufgang“, wo z. B. Helene die Mitglieder der Familie Krause solcher Art charakterisiert — im „Friedensfest“, wo Robert Scholz sich und die anderen Familienmitglieder ebenfalls derart charakterisiert — es wimmelt von ihr förmlich im „Florian Geyer“, wo gleich im ersten Akt die Bauernhauptleute derart charakterisiert werden, wo der Jude Jöslein gleicher Art den Ritter Grumbach charakterisiert, wo überhaupt die Leute nicht viel mehr zu tun haben, als über sich hämische aber charakterisierende Worte in Umlauf zu setzen. Doch wir wollen die Beispiele nicht mehren, weil wir die Frage für ziemlich belanglos halten. Nach unserem Dafürhalten soll zwar die Charakteristik indirekt, nämlich die durch die Handlungen der Personen selbst, in der Hauptsache gegeben werden. Dies schließt aber gar nicht aus, daß auch direkte Charakteristik der indirekten helfend zur Seite stehe. Warum soll denn aus Äußerungen von Personen,

die mit anderen zu tun haben, die sie von der oder der anderen Seite kennen, nicht in geschickter Weise Licht über jene anderen verbreitet werden? Daß z. B. SUDERMANN sich in „Sodoms Ende“ dieses Mittels in ziemlich nachlässiger, also ungeschickter Weise bedient, beweist gar nichts. Erstens gehört SUDERMANN nicht zur älteren Dramatik. Was man ihm hier vorwerfen kann, ist Schleuderarbeit. Zweitens aber ist auch HAUPTMANN von ihr in einem ähnlichen Fall nicht frei, denn der zitierten Charakteristik im „Florian Geyer“ sieht man allzusehr die Absicht an.

Wie man aber direkt, dabei jedoch geschickt charakterisiert, das könnten die neueren Dramatiker wiederum am besten beim „alten“ SHAKESPEARE lernen. Was der nur so aus dem Ärmel schüttelt, wäre schon eine glänzende Rechtfertigung des Existenzrechtes dieses Mittels. Ich erinnere an „Julius Caesars“ Randglossen. Wenn Caesar von Cassius spricht „er blicke stets so hager und hungrig drein“, so sagt er zugleich „Er denkt zu viel: die Menschen sind gefährlich“. Und, was noch wichtiger, gleich eingangs „Laßt fette Männer um mich sein, mit Glatzen und gutem Nachtschlaf“. Aus diesem Beispiel ersehen wir nun zweifaches: Erstens darf sich ein Caesar wohl erlauben, ein „feinsinniger Psychologe“ zu sein. Schon darin zeigt sich eine Geschicklichkeit. Zweitens sind die Bemerkungen Caesars keine müßige Plauderei, wie bei SUDERMANN, sondern Reaktion, Gegengefühl und Entgegenarbeit. Er durchschaut nicht nur den Charakter des Cassius, sondern bestimmt durch diese Erkenntnis auch sein Fühlen: er fürchtet den Cassius und sein Tun; er will Cassius meiden. Hier werden wir also unmittelbar in den Strudel des Kampfes hineingezogen, der sich zwischen diesen zwei Männern schon abspielt. Es ist dies also nur der Erscheinung nach eine direkte Charakteristik, dem Wesen nach ist es eine indirekte Charakteristik durch Handlung, in diesem Falle durch das Benehmen Caesars.

Was sind dagegen die saftigen Wörtlein, die Löffelholz

und andere im „Florian Geyer“ für die Bauernhauptleute haben? Daß Götz das „Nußknackerlein“, Jakob Kohl „eine volle Sau“ genannt wird, sind gute Witze, eingegeben unbestreitbar von einer Abneigung, aber nicht durch sie wird der Grund der Abneigung ausgedrückt, noch weniger werden dadurch diese Abneigung und aus ihr fließende Taten bestimmt. Wenn dagegen Casca — um ein zweites Beispiel heranzuziehen — in seiner sauertöpfischen Art, uns über das Gebaren Caesars pikante Aufschlüsse gibt, so haben sie umgekehrt wiederum mehr Bedeutung, als bloße Witze, denn sie wirken direkt, sie bringen das Blut der Zuhörer Cascas, des Brutus und Cassius, in Wallung, wir sehen förmlich, wie sich ihrer eine steigende Aufregung bemächtigt — die unmittelbar auf die nachherige verhängnisvolle Tat andeutet. Was bewirken aber jene anderen Wörtlein vom Nußknackerlein und der vollen Sau? Bringen sie jemandes Blut in Siedehitze, stacheln sie irgendwen zu irgendeiner Tat auf?

Noch ein drittes Beispiel. In der Verschwörungsszene schildert Decius anschaulich, auf welche Art von Schmeichelei Caesar empfänglich ist. Unzweifelhaft wird damit Caesar meisterlich als ein an Größenwahn erkrankter Mann charakterisiert. Aber zu müßigen Unterhaltungen haben jene Männer in der bangen Nachtstunde unmittelbar vor der Tat keine Zeit. — Stürmt ja die Handlung in diesem Akt in atembeklemmender Schnelle fort! — Wenn sie nun den Decius dennoch anhören, so ist es, weil auf der von ihm gekennzeichneten Eigenschaft Caesars ihr Plan sich stützt. Decius will Caesar durch eine solche auf seinen Größenwahn zugerichtete Schmeichelei aufs Kapitol bringen, trotz aller seiner durch Auguren, Volk und Frau genährten Ahnungen, trotz aller Warnungen, trotz der Wunder und Zeichen. Und er erreicht auch sein Ziel. Das ist, wie man sieht, wohl etwas mehr als bloßes Charakterisieren, das ist direkt Handeln.

Ein weiterer Unterschied stellt sich bei diesem Beispiel

klar heraus. Wie gesagt, Caesar läßt sich am Morgen durch eine dick aufgetragene, auf seinen Größenwahn zurechtgelegte Schmeichelei betören. Es war also die Charakteristik des Decius für uns nicht einmal durchaus nötig. Wir sehen es ja bald darauf selbst, wie Caesar einer solchen Schmeichelei gegenüber nicht stand hält. Die Charakteristik wäre also entbehrlich. Es ist eben keine solche, sondern ein Vorbereiten der Tat.

Und dies finden wir bei Shakespeare in der Regel. Wenn er direkt charakterisiert, so tut er es nicht aus Not. Wie seine direkte Charakteristik mehr ist als solche allein, weil sie auch treibendes Moment ist, so ist sie auch zwar Behelf, aber kein Notbehelf. Der Dramatiker könnte sich ganz gut ohne sie Rat schaffen. Wenn er sie anwendet, so tut er es aus der Fülle seiner Schöpferkraft zur Verstärkung des Eindruckes, nicht zu seiner Hervorbringung. Das Bild selbst wird durch die Handlungen hervorgebracht. Shakespeare ist zwar ein alter Dramatiker, aber ein echter und genialer.

Fassen wir zusammen. Von einem Fortschritt in der Handhabung der Mittel der Charakteristik ist nichts zu verspüren. Ibsen mag sie mit fester Hand regieren, daher ist er ein guter Dramatiker. Wäre er der Naturalist, den man den konsequenten nennt, so wäre er eher ein schlechter. Denn, nun kommen wir zum Hauptpunkt, zur mehrmals angekündigten Einbuße, zu jenem Mittel, dem zuliebe Hauptmann von der direkten Charakteristik absteht.

Wenn sich nämlich wirklich ein Zurückweichen der direkten Charakteristik bemerkbar macht, so ist es ein Zurückweichen nicht vor der indirekten, sondern vor der durch den Naturalismus ins Leben gerufenen Charakteristik durch Regiebemerkungen oder Regiecharakteristik. Von dieser aber haben wir schon im Abschnitt über äußere Technik dargetan, daß sie weder eine direkte noch indirekte, sondern gar keine Charakteristik ist. Sie gleicht Zeugenaussagen, die bei einer Gerichtsverhandlung nicht zur Verlesung gelangen. Sie füllen nur die Untersuchungsakten. Regiecharakteristiken, wie die

oben in genügender Auswahl zitierten, wie: „Er ist ein Allerweltsbastler“, „die meisten der harrenden Webersleute gleichen Menschen, die vor die Schranken des Gerichts gestellt sind usw.“ sind für die Aufführung, in welcher das Drama ja erst ins Leben tritt, gar nicht da. Der Regisseur wüßte sie nicht zu verwerten, er muß also über sie hinweggehen. Der Zuschauer hat nicht einmal eine Ahnung von ihrer Existenz. Aber auch beim Lesen sind sie meist unnützer Ballast, denn wie schon einmal ausgeführt, der Leser, dessen Genuß beim Lesen eines Dramas, ein anderer ist, als beim Lesen einer Erzählung, dieser Leser vergißt den Inhalt einer solchen Regiecharakteristik sofort, nachdem er sie gelesen. Nur in den allerseltensten Fällen, wie bei jener Charakteristik der Webersleute, bleibt doch etwas im Gemüt des Lesers zurück: ein stimmungsartiger Eindruck. In diesen Fällen hilft aber diese Regiecharakteristik mit dazu, das Drama in ein episches, nur in dramatische Form gegossenes Gebilde aufzulösen. Sie ist dann sohin ein zersetzendes Element.

Mit Recht nannten wir also diese durch den Naturalismus eingeführte Neuerung eine Einbuße. Es ist der einzige Fortschritt, den die naturalistische Methode in die Kunst der dramatischen Charakteristik brachte, dieser Fortschritt stellt sich aber als ein Rückschritt dar und dazu als ein verhängnisvoller. Der Dramatiker merkt nicht, wie er die Zügel seiner matten Hand entgleiten läßt. Was er noch schreit, ist in den Wind geschrien, das Gespann hört nicht auf ihn, das Gefährte geht, wohin es will. Nichts hilft es, daß er die geistreichsten Worte anwendet, die genauesten Angaben macht, weil sie niemand hört, weil die seitenlangen Ausführungen doch nur unnützerweise bedrucktes Papier darstellen. Es ist, als ob das Werk mit toten Stellen durchsetzt wäre, Stellen, die über Absichten des Dramatikers Kunde geben, welche er zu ohnmächtig war, zu verwirklichen. Und so lesen sie sich auch. Sie lesen sich wie die Angaben in einem Dramenentwurfe, die den Dichter daran erinnern sollen, was er in das ausgeführte Werk

zu bringen hat. Hier aber bleibt es nun bei der Absicht. Die Ausführung kommt nie.

So sehen wir also statt des legitimen Fortschrittes, parallel mit der schwachen Kunst der Charakterdarstellung eine mangelhafte Technik der Charakteristik einhergehen. Eins bestimmt das Andere, das Eine ist nur eine andere Seite des Anderen. Wenn SHAKESPEARE, ohne dazu irgendwie genötigt zu sein, auch direkte Charakteristik durch den Mund der Handelnden gibt, so tut er es nicht, weil er muß, sondern, weil die Vision seiner Personen bei ihm in jedem Moment der Handlung und der Situationen ungeheuer lebendig, weil seine Gestaltungskraft eine rastlos üppig treibende ist. Wir erinnern an das schon einmal Zitierte: „Mann, drücke den Hut nicht so tief ins Gesicht!" Der Dramatiker sieht seine Personen nicht nur in jedem Augenblick, in der leibhaftesten Verkörperung, er sieht sie auch immer mit den Augen der anderen beteiligten Personen. Darum sprechen sie in einer so wunderbar charakterisierenden Weise voneinander. Der Dichter braucht seine Charakterisierungsabsichten nicht zu verhüllen — sie sind wirklich nicht da. Seine Personen sprechen charakterisierend voneinander, weil sie es tun müssen, aus innerem Drange, um ihrer selbst willen, nicht weil es dem Dramatiker nötig ist.

Im Gegensatz hierzu sieht der naturalistische Dichter seine Person auch lebhaft, aber, wie in einem früheren Abschnitte dargetan, selten in ihrem Tun, sondern meist in einem einmaligen Sein, als ein Bild, und zwar ein Erinnerungsbild irgendeiner im Leben gesehenen Persönlichkeit. Daher kommen alle die Sommersprossen, graues, schwarzes, blondes Haar, die schiefen Schritte usw. Daher auch die Charakteristik durch Regieangaben. Der Dramatiker beschreibt seine Personen nicht, wie sie den Partnern, sondern, wie sie ihm selbst erscheinen, nicht, wie sie ihm während des Spieles, sondern vor dem Spiele erscheinen.

So etwas läßt sich freilich schwer durch eine Person des Spieles ausdrücken. Kann Johannes Vockerat von seiner

Frau sagen, daß sie brünett, oder Kramer von seiner Tochter Michaline berichten, daß sie ein „interessantes, brünettes Mädchen ist?" Die Beteiligten kennen sie doch und sehen sie. Umgekehrt darf und muß Caesar von Cassius Magerkeit sprechen, weil es seine dumpfe Herzensangst ist, die aus ihm spricht. Hinwiederum könnte sich Johannes Vokerat über die inneren Eigenschaften seiner Frau ganz gut im Gespräche mit Anna Mahr auslassen. Jenes erste Charakterisieren aber muß in die Randbemerkung kommen, es hat doch nirgendswoanders Platz. Freilich könnte man fragen, wozu es überhaupt da ist. Doch das möchten wir auch fragen, wenn wir nicht wüßten, daß der Dramatiker uns sonst gar wenig als Charakteristik zu bieten hätte.

Und dies ist ein weiterer dunkler Punkt in dem rückschrittlichen Fortschritt. Die Randbemerkungen sind nicht nur nichtssagend, nicht nur überflüssig, sie sind auch eine Täuschung. Der Dichter wird durch sie zum selbstbetrogenen Betrüger. Die einzige Neuerung des Naturalismus auf dem Gebiete der Technik der Charakteristik brachte das Drama nicht vorwärts, sondern schädigte es, weil sie eben nicht vom dramatischen, sondern vom epischen Prinzip ausgeht.

Dieses selbe epische Prinzip macht ihn auch in der Handhabung der alten Mittel ungeschickt. Die indirekte Charakteristik, auf die er sich besonders viel einbilden möchte, leidet, wie wir es schon hervorgehoben haben und noch im besonderen ausführen sollen, an dem Unvermögen, einen Charakter dramatisch zu konzipieren, zu gestalten und handeln zu lassen. Wie kläglich steht es nun im Lichte dieser Betrachtungen um den so viel gepriesenen Fortschritt in der Charakteristik?

3. Die Gestaltung, die Funktion und die Bedeutung des Charakters im Drama.

Nicht anders beschaffen ist es mit dem Wert einer anderen Legende, die um die vermeintlichen Errungenschaften des

Naturalismus gewoben wurde. Wir wollen uns erinnern, mit welcher Fracht an pseudowissenschaftlichen Marotten der französische Naturalismus seinen Einzug hielt. Von DARWIN nahm er die erbliche Belastung, von TAINE das Milieu, von den Naturwissenschaften die Pflicht einer mühsamen Beweisführung mittels einer unübersehbaren Menge von Daten. Ein leiser Nachhall philosophischer Ideen von der Gesetzmäßigkeit und Bestimmtheit jeglichen Entwickelungsprozesses summte hinein. So entstand die Ungeheuerlichkeit der unendlich sich windenden Romanringe, in deren einzelnen Kettengliedern das in den vorhergehenden Keimende seine naturnotwendige Entwickelung durchzumachen hätte. So entstand der Roman ZOLAS.

Solche Konstruktionen haben nun eine um so größere Werbe- und Expansionskraft, je schematischer, je künstlicher und je ärmer sie in ihrem Wesen sind. Der Mensch liebt es, sich von einem weitverzweigten System einschnüren zu lassen. Das ist im Grunde das Bequemste. So sagte man auch bald in diesem Fall: was für den Roman gut ist, ist für das Drama nicht schlecht. Wie, rief man, ein fertiger Mensch auf der Bühne, losgelöst vom Boden, dem er entsprossen? Nein das ist gut genug für einen SHAKESPEARE. „N'en demandons pas davantage à SHAKESPEARE“.[1] Aber von Leuten der „Freien Bühne“ kann man doch füglich mehr verlangen: „L'homme, resultante des ancêtres, du sol, du climat, de la nourriture, de l'éducation, des conditions naturelles, sociales, économiques au sein desquelles il naît et grandit, voilà, par contre, le personnage que nous montre ou que tente de nous montrer la dramaturgie nouvelle.“[2] Was wußte ein SCHILLER von solchen komplizierten Forderungen? Er ließ die Leute sprechen, wie ihnen der Schnabel gewachsen, und denken und fühlen, wie es in ihrem Wesen lag. Doch das darf man nun nicht mehr, der Charakter

[1] LOUIS BENNOIST-HANAPPIER: Le drame naturaliste, S. 218.

[2] A. a. O. S. 219.

muß im Voraus genau bestimmt werden durch Abstammung und Milieu. Deswegen wird aber auch von SCHILLER vorwurfsvoll gesagt: „Dans »Wallenstein« il s'est complu à décrire le milieu ambiant, mais pour lui-même, sans apercevoir ou sans faire ressortir la connexité qui fatalement rattache les êtres à ce milieu.“[1]

Schauen wir einmal den zitierten Forderungen scharf ins Gesicht, um zu sehen, ob sie nicht als leere Phrasen in nichts zerfließen. Was will man hier von SCHILLER? Soll er den Wallenstein ein Bekenntnis ablegen lassen wie das Roberts im „Friedensfest“ über die Verhältnisse bei seinen Eltern, mit einem analogen Schluß etwa in der Weise: „und danach bin ich auch geworden: ein verwegener Krieger, ein Mann von an Ehrgeiz krankem Gemüt, mit stürmisch forteilenden Gedanken, aber zaghaft zauderndem Willen?“ Oder sollen wir nicht die Abstammung und das häusliche Milieu, sondern den breiten sozialen Hintergrund in's Auge fassen? Dann sollte etwa stärker betont werden, daß in den Zeiten solcher Wirren, allgemeiner Verrohung Männer wie Wallenstein notwendig erstehen müssen. Auch dies könnte natürlich ohne sinnfälligsten Humbug nicht abgehen. Denn warum müssen in solchen Zeiten gerade Männer wie Wallenstein erstehen? Warum nicht solche wie Bolingbroke, Macbeth oder Gloster? Nichts hindert uns, etwas Ähnliches anzunehmen. Und so würde es also in jedem Falle nur eine ganz willkürliche Konstruktion sein. Künstliche, willkürliche Konstruktion müßte auch jede Ableitung eines Charakters aus dem Milieu und aus der Abstammung werden. Ein und dasselbe Milieu, ein und dieselbe Abstammung kann eine ganze Menge grundverschiedener Charaktere aus sich gebären. Zur vollständigen Bestimmung des Charakters gehört auch das persönliche Moment und zwar nicht nur dasjenige, das schon im allgemeinen durch die Abstammung bestimmt ist, sondern das ganz persönliche Moment, dessen Herkunft immer und vollständig im Dunkeln bleiben muß.

[1] ibid.

Hanappier belächelt mit überlegenem Gemüt die Naivität Shakespeares, der uns im „Lear" die beiden Söhne Glosters Edgar und Edmund ganz anders geraten läßt, den einen gut, den anderen verworfen. Zwar sieht auch Hanappier die Löwenklaue Shakespeares. Er gesteht, daß der um die Ehren und Lebensgüter betrogene Bastard schon Grund genug hat, neidisch, bös und verworfen zu werden. Daß Shakespeare es auch so meinte, kann man ruhig annehmen, wenn man sich an andere Gestalten erinnert, an Richard III., welcher erklärt, daß er „der Zeiten schale Lust hasse", weil er von der Natur um den Liebreiz betrogen wurde, an Shylock, mit seiner ins Ungeheuerliche gesteigerten Verbitterung des Parias. Wir gehen aber weiter und fragen: warum soll denn Edgar und Edmund gleich geraten? Wenn der eine ein Bastard war, so waren sie zwar von einem Vater, nicht aber von einer Mutter. Wer kann denn wissen, wie diese Mütter waren?

Wo kämen wir aber auch hin, wenn wir den ganzen Stammbaum auf seine moralischen Eigenschaften prüfen müßten? Übrigens gibt Shakespeare Beispiele, wo Kinder desselben Elternpaares verschieden voneinander geraten, wie Kordelia und ihre Schwestern, Richard III. und seine Brüder. Und mit Recht: denn die Faktoren der erblichen Veranlagung gehören ins Reich des Unerforschlichen. Die Wissenschaft beginnt kaum in die alleräußersten Geheimnisse der Entstehung eines Individuums einzudringen. Über die Werdung eines Geschöpfes besitzen wir geniale Hypothesen, sonst nicht viel mehr. Was wir zu wissen glauben, ist nichts im Vergleich damit, was noch erforscht werden soll, dieses nichts im Vergleich damit, was nie erforscht werden wird. Ist es überdies nicht klar, daß außer der allgemeinen Beschaffenheit der beiden Eltern, die an und für sich das Ergebnis unzähliger Faktoren ist, noch die speziellen Begleitumstände und Bedingungen des Zeugungsaktes, der momentane Zustand der Eltern und viele andere Momente, kurz eine Unzahl von Unbekannten auf die Art des künftigen Geschöpfes von entscheidendem Einfluß werden muß. Wie kann

man da ernstlich von irgendwelcher Festlegung der Werdebedingungen eines Geschöpfes sprechen? So muß denn gesagt werden, daß allen wissenschaftlich tuenden Spielereien zum Trotz das Individuum letzten Endes doch Individuum bleibt. Wie viel man auch in einem gegebenen Fall von den bestimmenden Momenten der Abstammung und des Milieus zutage fördert und wie scharfsinnig sie zur Erklärung des Werdens eines Charakters herangezogen werden, es bleibt doch etwas, was als gegeben übernommen werden muß und dieses Gegebene ist das Allerwichtigste.

Nicht nur aber willkürlich, nicht nur, wenn ernst genommen, unausführbar ist eine solche Konstruktion. Ihre Forderung für das Drama ist auch aus anderem Grunde unzulässig. Denn sie ist geboren aus dem epischen Geist und dem dramatischen Prinzip fremd und feindlich. Das Epische verweilt gerne bei den Erscheinungen. Es kann also gemächlich und geduldig ihrem Ursprung und ihren vielfältigen Ursachen nachgehen und sie darstellen — insoweit dies möglich ist. Das Drama befaßt sich nicht mit den Erscheinungen selbst, sondern mit ihrem Spiel. Nicht die Kräfte als solche, um so weniger also auch ihr Herkommen, sondern das Spiel, der Kampf der Kräfte ist Gegenstand seiner Darstellung. Wie die Kräfte geworden sind, das geht das Drama nicht an, sondern wie sie, so wie sie einmal sind, aufeinander einwirken, wie der Wirbel, der daraus entsteht, kreist und treibt und was daraus wird.

So findet sich auch in keinem Drama Hauptmanns selbst eine Spur der Darstellung jenes mythischen Werdens des Menschen auf dem Boden der Abstammung, des Milieus und all der anderen Faktoren. Wenn sonst aber Hauptmann die Vergangenheit beschwört, so tut es Ibsen auch, so tut es Sophokles ebenfalls.

Etwas ist freilich an der Sache. Wenn man auch nicht als durchaus notwendig annehmen muß, daß reich gewordene Kohlenbauern in Trunksucht vergehen müssen, daß Helene so und so gerät, weil sie auf einer Herrnhuter Pension erzogen

war, wenn man Wilhelm Scholz nicht unbedingt glauben muß, daß er und seine Geschwister nicht anders geraten konnten — so ist es doch unzweifelhaft, daß sie alle in den Boden, in welchen sie der Dramatiker hineingestellt hat, wohl passen. Ebenso Fuhrmann Henschel, Rose Berndt, Florian Geyer und andere. Was ist nun aber dabei? Paßt aber etwa SCHILLERS Wallenstein nicht in seinen Boden hinein, oder Macbeth, Richard III. oder gar Othello und Shylock? Oder, um zu den späteren vorzugehen, HEBBELS Meister Anton, der alte Bernauer, oder seine Nibelungenrecken zu den ihrigen?

So stellt sich der ganze Unterschied zwischen dem früheren „isoliert dastehenden“ Helden und dem neueren aus seiner Umgebung organisch herauswachsenden zum Teil als eine leere Einbildung dar, deren Ursache in den in der Luft schwirrenden unklaren, aber verführerischen Zeitideen liegt, zum Teil als eine Neigung, die Grenzen der Kunstgebiete zu verwischen — ihre Unterschiede zu nivellieren. Es ist für uns gleichgültig, ob die seit den Jungdeutschen immer wieder auftauchende Idee einer umfassenden Darstellung des Nebeneinanders, verquickt neuerdings mit der Idee der Entwickelungsdarstellung für den Roman als schädlich, oder nur als ein unschuldiges Spiel zu betrachten ist. Auf das Drama angewendet können solche Ideen zersetzend und desorganisierend wirken und haben es schon getan, wie an dem Beispiel des „Florian Geyer“ zu sehen ist.

Die fokale Einrichtung unseres Bewußtseins und unserer Aufmerksamkeit macht sich im Drama am stärksten geltend, weil da unsere Aufmerksamkeit unmittelbar und besonders stark durch vor uns sich abspielende Vorgänge in Anspruch genommen wird. Die erwähnte Einrichtung bewirkt es nun, daß wir nur das sehen, worauf unsere Aufmerksamkeit unmittelbar gerichtet ist. Das Übrige ist vorläufig nicht da. Der Dramatiker tut also recht, wenn er in derselben Weise vorgeht. Auch für ihn kann und soll außer dem im Brennpunkt der Darstellung stehenden Gegenstand alles im Dunkel

verschwinden. Unser Wissen vom Zusammenhang aller Dinge hat mit dem Gegenstand der Darstellung im Drama nichts zu tun. Zweitens ist, wie oben ausgeführt, dieses Wissen vom Bestehen eines solchen Zusammenhanges nicht gleichbedeutend mit dem Kennen dieses Zusammenhanges. Drittens muß der Mensch nicht alles, was er weiß, gleich einem einfältigen Toren auf Markt und Bühne verkünden. Er mag einen Teil seiner Weisheit hübsch für sich behalten, so er Künstler und Dramatiker bleiben will. Das ist der Sinn der bewährten Forderung einer Konzentrierung unseres Anteiles auf eine oder möglichst wenige Personen, das der Widersinn des künstlich konstruierten Rufes nach dem Aufgeben der Isoliertheit des Helden. Einem empfundenen Bedürfnis entspricht dieser Ruf nicht, noch weniger entspricht ihm ein wirkliches allgemeines Streben, am wenigsten irgendeine namhafte Leistung.

Dies führt uns zu der Frage, welche Funktion im Drama dem Charakter als solchem zukommt. Wie alt nun die Sache ist, so muß hier nun nochmals nachdrücklichst darauf hingewiesen werden, daß im Drama die Darstellung des Charakters immer nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist. Mag das betreffende Stück zu den sogenannten Situations- oder Charakterdramen gehören, immer ist der Kampf der antagonistischen Kräfte Gegenstand der Darstellung. Gibt das Drama ihr Wesen derart auf, daß die Charakterschilderung seine Hauptaufgabe wird, dann ist es nicht mehr Drama, wie keine Schilderung überhaupt ein Drama bilden kann. Denn Schilderung gehört zum Epischen, dessen Geist der kontemplative ist, derjenige, welcher bei der Erscheinung als solcher verweilt. Im Drama aber ist der sogenannte Charakter lediglich Repräsentant einer Kraft, eines Interesses, dem andere Kräfte im Kampf entgegentreten. Manchmal können die feindlichen Kräfte, die feindlichen Interessen in der Seele einer und derselben Person zur Erscheinung gelangen. Dies ändert an der Grundtatsache wenig. Der Charakter ist dann zwiespältig. Oder es ist das antagonistische Moment überhaupt

nicht in den Charakteren enthalten, sondern in der Situation, in dem Druck der Verhältnisse (so z. B. im Ödipus). Oder es tritt endlich eine vielfache Kombination zutage. Immer muß der Charakter als Träger einer Kraft oder mehrerer Kräfte oder nur Träger eines Interesses in Aktion sich befinden. Diese Aktion kann aggressiv oder regressiv, offensiv oder defensiv sein, kann im Handeln oder Erleiden bestehen — immer muß sie eine Wandlung der Kraft, d. i. des Charakters im dramatischen Sinne, involvieren. Der Charakter, die Person in Aktion, bedeutet also den Charakter in Wandlung.

Was aber diese Wandlung ist, muß richtig verstanden werden. Deswegen wollen wir hier vorerst genauer bestimmen, was der Ausdruck Charakter für das Drama bedeutet. Das Wort Charakter entspricht einem ethischen, einem psychologischen und einem ästhetischen Begriff. Der ethische Begriff ist es nicht, der uns hier stören kann. Niemand wird den ethischen Begriff mit dem ästhetischen verwechseln. Wohl aber kommt dies vor in bezug auf den psychologischen und ästhetischen. Im ästhetischen Sinn nennen wir Charakter alle Seeleneigenschaften (nicht die körperlichen, also nicht Sommersprossen, krauses Haar usw.) einer Person als Einheit aufgefaßt, also das seelische Gesamtbild einer Person. Daß es im Drama vorzugsweise auf die Willenseigenschaften ankommt, ist wahr. Denn die Willenseigenschaften sind es, die den Vollzug der Aktion oder Reaktion hauptsächlich bestimmen. Jedenfalls aber sind — wenn man von einer Wandlung des Charakters spricht und insoweit man davon sprechen darf — nicht die Willenseigenschaften, sondern das seelische Gesamtbild gemeint. Nun bilden eben jene Willenseigenheiten des Menschen dasjenige, was man in der Psychologie den Charakter nennt und zwar den erworbenen Charakter.[1] Daneben gibt es einen Begriff des angeborenen Charakters, welcher, „teils die verschiedenen Weisen, auf Motive zu reagieren, teils die ver-

[1] Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Bd. II, XII, 23.

schiedene Gefühlsreizbarkeit und Gefühlsempfänglichkeit der einzelnen Individuen" bedeutet.

Spricht man nun in der epischen Poesie vom Werden eines Charakters, so meint man meist das Werden der psychischen Individualität, nebenbei auch noch die Entwickelung des „erworbenen" Charakters im psychologischen Sinne. Dieses Werden kann aber nicht Gegenstand einer dramatischen Darstellung, sondern höchstens eines Romans sein, wie in Garborg „Bei Mama".

Spricht man aber von einer Wandlung des Charakters im Drama, so meint man die Wandlung des Charakters im rein ästhetischen Sinne, d. i. einfach der dramatischen Person, wobei der Charakter im psychologischen Sinne unverändert bleiben muß. Um es an einem Beispiel darzutun: Lears Charakter im psychologischen Sinne bleibt nach dem Zusammenbruch derselbe wie vordem. Sein Charakter im ästhetischen Sinne aber, d. i. seine Erscheinung, hat sich vollständig verändert. Er, der früher ein stolzer König war, ist jetzt ein gebrochener Greis. Ein ähnliches Beispiel sehen wir in Ödipus, dessen „Willenseigenheiten" doch auch nach seiner unerhörten Vernichtung dieselben geblieben sind wie vordem. Und doch welche Wandlung hat seine Persönlichkeit als Gesamtbild erfahren!

Nun ist es klar, wo hinaus wir wollen. Die naturalistischen Wortführer sind im Unrechte, wenn sie im Drama nach einem Werden, also einer Wandlung des Charakters im psychologischen Sinne verlangen. Den naturalistischen Dramatikern hingegen werfen wir wiederum vor, daß ihre Charaktere im rein ästhetischen Sinne entweder keine, oder keine ihrem Wesen und der Situation entsprechende Wandlung erfahren. So Loth, Helene, Crampton, Vockerat.

Es ist klar, daß mit der Funktion des Charakters in unserem Sinne sich eine Konzeption desselben, wie sie den naturalistischen Verfassern meist eigen ist, nicht verträgt. Sie erscheint uns nicht nur als eine epische, sondern als eine

geradezu malerische. Der Dramatiker ist da vor allem ein scharfer Physiognomiebeobachter, notiert sich im Gedächtnis von allen den Menschen, denen er im Leben begegnet, ihre äußeren Merkmale, ihre Gestalt und ihren Wuchs, die Gesichtszüge, die Haar- und Augenfarbe, die Haartracht und die Kleidung mit all den kleinen Eigenheiten beim Reden, Gehen und Stehen. Kurz, wie sie sich räuspern und spucken, das hat er vollkommen inne. Daß daraus ein Charakterbild entsteht, ist nicht durchaus notwendig. Aber selbst da, wo dies der Fall ist, was geschieht nun mit diesen fertigen Bildnissen? Wir beobachten hier drei Grundarten. Entweder wird die Gestalt in eine unabhängig von ihr konzipierte Handlung oder Zustandschilderung, in welche sie gerade zu passen scheint, einfach eingewebt. So z. B. Loth in die Schilderung des „Sonnenaufgangs". Oder es wird der Charakter selbst zu schildern unternommen, zu einem Charakter, also eine Art Handlung hinzugedichtet, so zum Teil im „Friedensfest", wo aus der Charakterschilderung der Familienglieder sich die Handlung (insoweit sie eine solche ist) entwickelte. So besonders im „Kollege Crampton", wo die Handlung völlig nur zum Aufputz herabgesunken ist. Endlich aber kann das Erinnerungsbild Personen samt den sie betreffenden Verhältnissen umfassen, wobei dann dem Bedürfnisse einer dramatischen Zuspitzung dadurch entsprochen wird, daß sowohl die Charaktere als auch die Ereignisse eine meist gewaltsame und äußerliche Umgestaltung erfahren. So in den „Einsamen Menschen".

Diese drei Arten treten natürlich nicht rein, sondern verschiedenartig kombiniert auf. Zu welchen Unzukömmlichkeiten und Nachteilen sie führen, waren wir bestrebt bei der Besprechung der einzelnen Stücke nachzuweisen. Wir wiesen im einzelnen darauf hin, wie gerade im naturalistischen Drama das geschieht, was man dem älteren Drama zum Vorwurf machen möchte. Der im Zustande der Ruhe konzipierte Charakter ist mit der Handlung nicht organisch verbunden.

Die Personen handeln nicht, wie es ihrem Charakter entspricht, sondern wie ihnen der Dichter befiehlt. Natürlich sofern es zur Handlung überhaupt kommt. Meist sind es aber leidende Charaktere, wobei dann die Kongruenz zwischen Leiden und Charakter sich leichter einstellt. Wir wiederholen: Der schärfste Blick für die äußere Erscheinung kann das Schauen und Verstehen des Geschehens und der in ihm wirkenden Kräfte nicht ersetzen — wohl aber umgekehrt. Jenes ist für den Dramatiker manchmal nützlich, keinesfalls durchaus notwendig, oft schädlich, wenn es ihn von seiner Hauptaufgabe ablenkt. Dieses ist für ihn unumgänglich. Der naturalistische Dramatiker, der jenes besitzt, dieses nicht — kann geschickt sein, wenn er seine Mittel klug verwendet, ein echter Dramatiker wird er dadurch nicht.

Aus der Funktion der Charaktere im Drama leiten sich auch andere Forderungen ab. Wenn man einen Fortschritt in der Gestaltung dramatischer Charaktere darin erblickt, daß ihre individuellen Eigenschaften immer mehr die typischen überwiegen, so muß dagegen auf die Grenzen des Individualisierens hingewiesen werden. Sie sind durch die Funktion der Charaktere gegeben. Da der Charakter im Drama nicht Selbstzweck ist, so darf auch das psychologische Problem, als solches, für sich nicht Gegenstand der Behandlung werden. Es darf also die Individualisation nicht so weit geführt werden, daß das psychologische Rätsel und seine Lösung selbständiger Gegenstand des ästhetischen Genusses wird. Dieser kann seiner Hauptsache nach, wie gesagt, nur im Austrag des Kampfes gelegen sein. Verschiebt sich das ganze Gewicht des Werkes auf die Psychologie, wird unsere ganze Aufmerksamkeit durch sie in Anspruch genommen, wie oft bei Hebbel, so geschieht es nur auf Kosten der Schlagkraft und Wirkung des Dramas, mag das Problem, wie z. B. in „Gyges und sein Ring“, noch so interessant und tief sein. Natürlich bleibt Hebbel auch da noch immer in jedem Zug Dramatiker. Auch dort, wo seine Psychologie zu kompliziert erscheint, ist jeden-

falls nicht ein Zustand, sondern eine Handlung ihr Problem. Nicht der Charakter des Kandaules und der Rhodope ist Gegenstand seiner Psychologie, sondern was diese Charaktere in Berührung mit der Welt und miteinander erfahren und erleiden, also im Kampf mit antagonistischen Kräften. Dasselbe ist der Fall in „Herodes und Mariamne“, in der „Genoveva“, in der „Judith“ und anderen Dramen. Überall wird der betreffende Charakter (Person) seinem innersten Wesen entsprechend und gemäß in Aktion gesetzt und in dieser Aktion und Reaktion auf die Verhältnisse entfaltet sich sein Wesen. Nicht aber ist die Aktion dazu geführt, um dieses aufzudecken. Dennoch aber ist die Psychologie Hebbels oft zu kompliziert. Sie beansprucht ein beschauliches Genießen, im Drama hingegen besteht der Genuß in einer Hingerissenheit, welche die Beschaulichkeit ausschließt, sowie diese umgekehrt jene vernichtet.

Noch aus einem weiteren Grunde darf die Individualisierung nicht zu weit gehen. Das Drama soll nämlich allgemein Menschliches zur Darstellung bringen, nicht Spezielles. Spezielles ist seiner ganzen Natur nach Gegenstand beschaulichen Kunstgenusses, wovon noch später des Näheren.[1] Und endlich noch ein drittes Moment kommt hinzu: Die Darstellung im Drama muß großzügig sein, im Freskostil gehalten werden, sich nicht in Einzelheiten verlieren. Dies steht mit dem Vorigen in innigster Verbindung, ist aber auch aus technischen Rücksichten geboten, insbesondere durch den Umstand, daß im Drama die äußere Erscheinung der Personen wandelbar ist. Ein jeder Darsteller bringt eine eigene äußere, zum Teil auch innere Erscheinung in seine Verkörperung mit. Der Dichter bringt nur die großen Züge, der Schauspieler erst die kleinen in die Darstellung. Diese letzteren werden aber vom Zuschauer nicht besonders und für sich gesehen, sondern als

---

[1] Das Nähere über den Unterschied von beschaulicher und exthatischer Kunst im Kapitel: Kunsttheoretische Begründung.

Ganzes. Deswegen schadet es nicht, wenn sie mit dem Darsteller wechseln. Zu bemerken ist nebenbei, daß das allzuscharfe Abbilden einer Person mit all ihren tausendfältigen Detailzügen auch in der erzählenden Dichtung ein Unfug ist, weil es gegen alle Psychologie verstößt. Es stellt an die nachschaffende Phantasie Anforderungen, denen sie nicht nachkommen kann, denn das Phantasiebild kann nie dieselbe Schärfe und Gegenständlichkeit haben, wie das primäre der unmittelbaren Wahrnehmung. Wenn man also Detailzüge häuft und verlangt, es soll daraus ein Bild entstehen, so wird damit der Einbildungskraft Gewalt angetan, der sie sich natürlich nicht fügt. Der Leser antwortet nicht auf den Impuls. Die betreffenden Stellen sind einfach tote Stellen. Im Drama ist dies umso mehr der Fall. Hier werden ja alle besonderen Züge, die nicht im gesprochenen Wort enthalten sind, sofort vom Leser vergessen.

Aus allen unseren Erörterungen wird klar, daß das naturalistische Drama, von einer äußerlichen und epischen Konzeption des Charakters ausgehend, die Funktion und Bedeutung des Charakters im Drama verkennend, auch in bezug auf den Charakter nur Zustandsschilderung ist, wobei das darin gegebene Seelengemälde sich zuweilen nicht einmal als ein Gemälde der Seele, sondern mehr ein solches der physischen Erscheinung der betreffenden Person darstellt.

Dennoch geht das Gerede von der zusammengesetzteren, problematischeren und tieferen Darstellung der Charaktere bei den neueren Dramatikern im Vergleich mit den früheren, insbesondere klassischen noch immer um in allen möglichen Gesamt- und Einzeldarstellungen, dann natürlich entsprechend verwässert und pathetisch aufgetrieben in den unzähligen Zeitungsbeiträgen. Es ist das wieder einmal ein göttliches Schauspiel. Größenwahnsinnige Jugend glaubt die neuen Zeitläufte dahin verstehen zu müssen, daß sie ihre bei oberflächlichem und notwendig befangenem Schauen mißverstandenen und falsch erklärten Eigentümlichkeiten mit unkritischem Über-

schwang zu Haupt- und Grundforderungen aufdonnert. Flugs wird dann noch mit diktatorischer Gebärde alles Alte in die Rumpelkammer geworfen. Die Bahn ist nun frei, der Geist mit keiner überflüssigen Kenntnis des Früheren beschwert und so kann man mit hochtönenden Worten und vielem Staunen in jeder Anfängerarbeit Niedagewesenes entdecken. Kommt dann gar etwas wirklich Wertvolles in den Wurf, dann ist der Bewunderung kein Ende. Nichts vom „Alten" wird nun geschont, selbst die Größten müssen sich als naive Stümper abkanzeln lassen. Und was nur irgendeinem im Sturmeifer über die Feder kommt, das wird von den Nachstürmenden mit frommer Gläubigkeit nachgeschrieben.

Auf diese Art entstehen die unglaublichsten Legenden, geboren aus Neuerungssucht, Oberflächlichkeit und apodiktischer Gesetzgeberweisheit. Und getragen von der Gedankenlosigkeit, Leichtgläubigkeit und Bequemlichkeit, sowie von etwas, was ich, im Anklang an den Lokalpatriotismus, den „Temporalpatriotismus" nennen möchte, schwellen sie immer mehr an, bis ihre Suggestionskraft unwiderstehlich wird.

Darin liegt auch die Erklärung dafür, daß selbst gewissenhafte und kenntnisreiche Leute sich oft zu Behauptungen versteigen können, wie die oben angeführten oder wie folgende: „Que devient à côté de cette chimie des instincts et des sentiments, la psychologie si claire, mais si rudimentaire (!) des classiques grecs où français, ou même de Shakespeare, de Schiller, de Dumas fils? On va crier à l'hérésie, mais il me semble, à moi, que les carractères de Hauptmann sont plus complexes et plus profonds que ceux de ces dramaturges."[1]

Ist es nicht merkwürdig, daß da, wo man von Kompliziertheit der Charaktere spricht, von einem Hebbel nicht einmal Erwähnung getan wurde? Aber freilich die rudimentäre Einfachheit und Flachheit der Psychologie eines Lear, Macbeth,

[1] Louis Bennoist-Hanappier, Le drame naturaliste en Allemagne, S. 216.

Othello, Shylock, Brutus, Coriolan, des Hamlet und Wallenstein neben die Kompliziertheit und Tiefe eines Loth, Johannes Vockerat, Crampton oder des „nach auswärtsschreitenden“ Michael Kramer zu stellen, wer dächte an so etwas? Wenn so manche Erklärer von Geist ihren ganzen Scharfsinn aufgeboten haben, um das Dunkel des Wesens jener Charaktere aufzuhellen, so wird ihnen jetzt rundweg erklärt, daß sie Stümper seien samt und sonders, weil jene Psychologie „klar und rudimentär sei“ — die reinste Anfängerarbeit im Vergleich mit der Psychologie eines Wilhelm Scholz im „Friedensfest“.[1]

Wie steht es nun im Ernst mit dieser Sache? Wir haben im einzelnen nachgewiesen, daß Hauptmanns Charaktere meistens nur Stückwerk sind, ohne echtes Leben oder so blaß, daß sie wie „leere Harnische“ umgehen, oder endlich willenlose, stumpfsinnige, vegetierende, dem Leben nicht gewachsene Menschen, deren Seelen auf gar wenige Töne gestimmt sind. Die nicht zahlreichen Ausnahmen aber sind Epigonenarbeit und Selbstspiegelung (Meister Heinrich). In dieser letzteren möchte ich — nebenbei bemerkt — die weitere Erklärung der merkwürdigen Erscheinung sehen, daß man der ödesten Dürftigkeit gegenüber von quellendem Reichtum spricht, daß man jene Dürftigkeit gegen die grandios wuchernde Urwälderüppigkeit eines Shakespeare ausspielt. Was hat man nicht alles in den Johannes Vockerat hineingesehen? Es sind dies Eigenschaften, die die Herren bei sich selbst vermuten, und wer hielte sein eigenes Gemüt nicht für reich?

---

[1] Vgl. Bennoist-Hanappier, a. a. O., S. 217.

VI. Sprache, Dialog und Monolog.

1. Sprache.

Unterzieht man die Funktion der Sprache im Drama einer genaueren Analyse, so ergibt sich, daß dieselbe eine zwiefache ist. Erstens ist die Sprache im Drama ein Element der durch Kunst oder Schein darzustellenden Wirklichkeit selbst. So wie in der Wirklichkeit die Sprache Mittel des Berichtes ist oder „Kundgabe“[1] unseres Innern, ebenso ist auch im Drama die Sprache zunächst Bericht und Kundgabe der dramatischen Personen. In diesem Sinne nennen wir sie einen Teil der darzustellenden Wirklichkeit.

Als solches Element der Wirklichkeit wird die Sprache gleich anderen, wie Einrichtungsgegenstände, Räume und dgl. nicht nur konkret, sondern auch durch ein adäquates Mittel reproduziert, nämlich durch sich selbst. Da nun in der dramatischen Darstellung bei den konkret und noch mehr bei den, durch adäquate Mittel reproduzierten Realitäten möglichste Wirklichkeitstreue Regel ist, so glaubt man die Forderung einer solchen auch an die Sprache ausdehnen zu dürfen. Insoweit der Schein der Wirklichkeit durch diese selbst, durch eine adäquate Wirklichkeit erweckt werden soll, unterliegt, meint man, der Anspruch auf unbedingte Treue nicht dem geringsten Zweifel. So abgeleitet hat auch die Forderung der vollen Wirklichkeitstreue bei Verwendung der Sprache im

---

[1] Theodor Lipps, Grundlegung der Ästhetik, S. 498ff.

Drama einen gewissen Anschein der Berechtigung. Warum soll, so fragt man, die Sprache des Schauspielers nicht die Sprache des Lebens sein mit allen ihren Eigenheiten, wenn doch hier nichts im Wege steht?

Wir werden später sehen, daß Wirklichkeitstreue überhaupt kein Selbstzweck in der Kunst ist, sondern nur Mittel zur Erweckung des Scheines, daß sie oft nur durch negative Rücksichten bis zu einem gewissen Grade geboten ist. Weiter werden wir bald erweisen, daß diesem geforderten Realismus tatsächlich nicht zu umgehende Hindernisse entgegenstehen.

Die ganze Forderung aber erwuchs in ihrer Schroffheit und Schärfe nur aus der Verkennung der zweiten Funktion der Sprache im Drama. Das Wort hat nämlich im Drama noch eine zweite Funktion, die vollständig derjenigen entspricht, die es in der Poesie erfüllt. So wie die Farbe und der Umriß für den Maler, wie das Wort selbst in der reinen Wortkunst in der Poesie, ist das Wort auch im Drama Mittel der Darstellung. Es dient zur Mitteilung der Gedanken und Gefühle, und zwar wiederum derjenigen der dargestellten Personen und derjenigen des Dramatikers selbst.

Dies ist näher zu erklären. Wenn wir früher sagten: die Sprache ist Element des Darzustellenden, so meinten wir Folgendes: Zweck der dramatischen Darstellung ist eine Handlung, aber zur Handlung gehört auch die Sprache des Handelnden, denn sie ist die unmittelbare „Kundgabe“ ihres Fühlens und Wollens, durch sie wirken sie auf sich ein, sie vermittelt ihren Verkehr. Ein anderes ist es, was wir hier meinen. Es gibt Tatsachen, es gibt Gefühle und Gedanken, deren Mitteilung nicht so sehr im Interesse der handelnden Personen, als des Dramatikers und des Zuschauers liegt. Oder anders gesagt, der Dramatiker hat ein Interesse, daß der Zuschauer von diesen Tatsachen, Gefühlen und Gedanken der Personen Kenntnis habe; er hat zweitens ein Interesse daran, dem Zuschauer gewisse Gedanken, Einsichten und Gefühle einzugeben oder zu suggerieren. Beides tut er durch die Sprache, die also hier

nicht ein Element des Darzustellenden im eigensten Sinne ist, sondern ein Mittel der Darstellung. In beiden Fällen ist sie von konventionellen Elementen stark durchsetzt, wie jede Mitteilung auf Konvention beruht.

Wiewohl nun der Naturalismus in der Theorie diese zweite Funktion der Sprache (als Mitteilungsmittel) nicht anerkennen und einfach übersehen möchte, so folgt doch mit nichten daraus, daß er sich in der Praxis dieses Mittels nicht im vollsten Maße bediente. Helenes Eröffnungen Loth gegenüber in „Vor Sonnenaufgang" können zwar Wirklichkeit sein, sind aber im Grunde doch nur an uns gerichtet, sind also Mitteilung des Dramatikers. Noch mehr gilt dies von den aufklärenden Worten Dr. Schimmelpfennigs, dessen ganze Einführung nur den Zweck hat, sowohl Loth als auch uns über die weiteren Verhältnisse in der Familie Krause zu unterrichten. Ganz denselben Zweck verfolgt der bekannte Vortrag des Robert Scholz im „Friedensfest" über den „gärenden Sumpf", dem er und seine Geschwister entstammen. Im „Florian Geyer" gibt es eigentlich nur Mitteilungen des Dichters, so sehr sie auch mit Interjektionen wie „mere", „kotz" und „blau" „verdeckt" sind. Das ist natürlich schlecht, aber auch das bestgefügte Drama kann der Mitteilungen über Gedanken und Gefühle der handelnden Personen, sowie der als Suggestionsmittel verwendeten Sprache nicht entbehren. Ist ihre Anwendung auch verdeckt und beschränkt, so ist sie doch da und kann nicht hinwegdisputiert werden. Damit aber kommt das Element der Konvention hinzu, welches eine weitere Beschränkung der Wirklichkeitstreue bedingt.

Überhaupt muß schon hier kurz bemerkt werden, daß der ganze Genuß eines Dramas auf einer Fiktion und auf Konvention beruht, wovon später noch mehr.

Indem wir nun ins Einzelne eingehen, wollen wir vornehmlich das Wort als die zu reproduzierende Wirklichkeit vornehmen. Oben haben wir auf die Hindernisse hingedeutet, die sich dabei der unbedingten Wirklichkeitstreue entgegen-

stellen. Worin diese Hindernisse zu suchen sind, ist nicht schwer zu erraten. Wollte man bei der Reproduktion des Wortes immer strenge Wirklichkeitstreue wahren, so müßte sich der Dramatiker in der Wahl des Stoffes nicht nur auf sein Zeitalter, seine weitere Heimat, sondern auch auf seine engere Heimat, ja auf das dem präsumptiven Publikum am nächsten stehende Milieu beschränken. Denn es ist klar, daß die Nichtanwendung einer fremden Sprache, wenn das Stück in einem fremden Lande spielt, ja sogar schon die Nichtanwendung der speziellen Sprache der handelnden Personen gegen die Forderung unbedingter Wirklichkeitstreue verstößt.

Fragt man in dieser Hinsicht die naturalistischen Theoretiker, so meinen sie freilich, eine solche Auffassung jener Forderung wäre platt. Wir teilen diese Ansicht vollauf, behaupten aber, daß weder die Theorie, noch insbesondere die Praxis der Naturalisten eine andere Auffassung zulassen. Was denn sonst bedeutet die Forderung und Durchführung strengster Dialekttreue?

Fraglos ist es verbohrter Snobismus, wenn Hauptmann den schlesischen, oder Halbe den ostpreußischen Dialekt in strengster Durchführung anwendet. Kommt es zur Aufführung, da werden die Segel auch rasch gerefft. Man begnügt sich mit einer gemilderten Durchführung, die man „Übertragung" nennt. Diese Übertragung wird dann von den Schauspielern weiter „übertragen", ja manchmal wird aus dem schlesischen gar der österreichische Dialekt, wie bei der Aufführung des „Hannele" im Burgtheater.

Das ist auch natürlich. Denn abgesehen vom Schauspieler, der sich nicht die Zunge zerbrechen kann, muß doch das Publikum wenigstens eine Ahnung davon haben, was gesprochen wird. Der „konsequenteste" Naturalist kann doch nicht verlangen, daß man z. B. dem „Eisgang" zuliebe in aller Eile den nordostpreußischen Dialekt erlernt. Anders aber wäre der „Eisgang" einem österreichischen Publikum absolut unverständlich. Ja der Kreis müßte sich noch mehr verengern. Für die

„Weber“ müßte das Publikum einfach nur aus den Webern jener schlesischen Gegend bestehen, in welcher das Stück spielt. So müßte für ein jedes Stück ein anderes Publikum gesucht werden. Das bestätigen auch die offiziellen Übertragungen und die den lokalen Verhältnissen Rechnung tragenden Einrichtungen. Da fragt sich nun, wozu die originellen Ausgaben da sind, wenn man zu ihrer Ergänzung Übertragungen nötig hat. Die Antwort ist klar. Sie sollen nichts anderes sein als eine Verbeugung vor der Forderung der unbedingten Wirklichkeitstreue. Sprechen die Weber so, da soll auch so im Stücke gesprochen werden. Weil es aber kaum jemand versteht, so gibt man eine „Übertragung“ dazu, die natürlich jener Forderung ins Gesicht schlägt, wie noch mehr die Übersetzungen in andere Dialekte. Dies alles ist um so sinnloser, als die Forderung der vollen Wirklichkeitstreue bei der Verwendung des Wortes im Drama an sich nicht begründet ist. Es hat nämlich die Treue in der Wiedergabe des Wortes im Drama, wie schon erwähnt, keinen für sich bestehenden positiven Zweck, sondern nur einen negativen. Sie soll nämlich verhindern, daß wir im Genusse des Werkes gestört werden durch allzu fühlbare Inkongruenz zwischen der Redeweise der dramatischen Personen und derjenigen, die ihnen nach unserer Kenntnis oder Vorstellung eigentümlich ist. Wenn z. B. ein Bauer wie ein Gelehrter spräche oder umgekehrt, so würden wir den inneren Widerspruch unangenehm empfinden. Damit sind aber auch die Grenzen der naturalistischen Gestaltung der Rede gegeben. Sie darf nicht aufdringlich sein, darf nicht unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, denn sonst stört sie eben in anderer Weise, indem sie uns von wichtigeren Dingen ablenkt. Somit stellt sich die Forderung der unbedingten Wirklichkeitstreue in der Verwendung der Sprache nicht nur als unausführbar und schon deshalb lächerlich, sondern auch als an sich schädlich dar.

Es ist übrigens interessant zu beobachten, wie zu ihrer Aufstellung nicht nur verbohrter Doktrinarismus, sondern, wie

in anderen Fällen, auch mißverstandene Beispiele verleitet haben.

Das erste ist das der Lokalposse. Die strenge Durchführung des Dialektes des Volks- und Lokaltones ist nichts Neues. Sie hatte Verwendung in der Lokalposse. Seit jeher haben Possendichter den Dialekt ihrer Umgebung mit mehr oder weniger Strenge verwendet. Ihr genialster Vertreter Ernst Elias Niebergall soll stark auf Hauptmann eingewirkt haben. Wie dem auch sei, unzweifelhaft hat das Beispiel der Lokalposse, sicher auch Anzengrubers, die Rolle des Versuchers gespielt. „Was den Lokalpossendichtern gelungen ist, soll uns noch besser gelingen", dachten die Naturalisten. „Jene haben einer instinktiven Neigung gefolgt, wir wollen den Dialekt konsequent anwenden."

Nun behaupten wir, daß das Beispiel gründlich mißverstanden wurde. Erstens wandte sich die Lokalposse an ein mit dem betreffenden Dialekt halbwegs vertrautes Publikum. Wo sie in eine andere Umgebung verpflanzt ward, erfuhr sie auch eine gründliche Umarbeitung. Zweitens ist der Genuß an der Posse in seinem Wesen nicht dramatisch. Außer der Komik der Situation, der derben Witze usw. wirkt in der Lokalposse insbesondere die saftige Verwendung des Lokaltones an sich. Man freut sich daran, diesen Ton in allen den gelungenen Wendungen wiederzufinden. Diese Freude hat — das wird man zugeben — mit der dramatischen nichts gemein, sie ist vom beschaulichen Charakter und wirkt, wo sie auftritt, dem dramatischen Genuß geradezu entgegen.

So wurde nun bei Befolgung des Beispieles von der Lokalposse die doppelte Lehre mißachtet, daß einerseits ihre Wirkung auf einen engsten Kreis beschränkt und berechnet ist, daß sie andererseits nicht rein dramatischen Charakter hat.

Die zweite Versuchung, der man erlegen ist, kann von der schon ziemlich eingebürgerten Verwendung der Sprache des täglichen Lebens in den Zeit- und Gesellschaftsdramen. In diesen, wo Personen der gebildeten Stände auftreten, wie

Doktoren, Advokaten, Ingenieure, Privatgelehrte, Journalisten Dichter, Maler usw. steht der Verwendung ihrer Umgangssprache nichts im Wege. Mag sie auch noch so lokal gefärbt sein und mögen auch hier die konsequenten Naturalisten des Guten zu viel tun, jedenfalls ist es eine Sprache, welche im großen und ganzen allgemein gültig und verständlich ist und jenen Charakter des Typischen hat, der es mit sich bringt, daß bei einer Übersetzung nichts verloren geht.

Aber auch hier sollte die Lehre gezogen werden, daß, was gut ist, wenn die Sprache der handelnden Personen und des Publikums in der Hauptsache sich gleichen — nicht notwendig in allen Fällen gut sein muß, insbesondere nicht in denjenigen, wo der Unterschied so grell auftritt, daß eine Übertragung von nöten ist.

Jedoch nicht nur aus dem Gebiete des Dramas kamen die verführerischen Beispiele. Wie bei vielen anderen hat der Naturalismus auch hier die im Roman zuerst angewandten Neuerungen gedankenlos auf das Drama ausdehnen wollen. Est ist nun hier nicht der Ort zu untersuchen, wie weit die Anwendung des Dialektes im Roman gehen kann. Wir können nur feststellen, daß die Grenzen jedenfalls weiter gezogen werden dürfen als im Drama.

Einmal ist der Roman eine epische Nebengattung, die überhaupt die größten Freiheiten gestattet. Zweitens ist der Genuß beim Roman ein anderer, er ist ein beschaulicher, hat ein anderes Tempo, als der Genuß des Dramas und verweilt seiner beschaulichen Natur nach gern bei den Erscheinungen. Zu diesen Erscheinungen können nun die Eigenheiten der Sprache ebensogut gehören wie die anderen, von denen wir bei der Besprechung der Charaktere gesprochen, oder wie Landschaften, Einrichtungsgegenstände usw.

Drittens ist die Auffassung oder, sagen wir einfach, das Verstehen des Dialektes im Roman erleichtert. Die Dialektstellen wechseln mit den berichtenden des Verfassers ab. Der fremde Dialekt selbst ist, in Ruhe gelesen, der Einfühlung leichter zugänglich als im Drama, wo er uns sozusagen leibhaft entgegentritt.

Wer ein Drama in einem fremden Dialekt zuerst gelesen, dann gesehen, mußte die Erfahrung gemacht haben daß der Dialekt, der ihm beim Lesen halbwegs verdaulich vorgekommen, ja vertraut angemutet, ihm jetzt während der Aufführung als etwas fremdartig Störendes verletzte. Dies geht so weit, daß dagegen keine noch so intime Kenntnis des Stückes hilft.

Es ist nämlich nicht das Nichtverstehen allein, welches stört. Hört man ja oft fremde Schauspieler in einer wenig bekannten Sprache mit großem Genuß. Sondern es ist eben hauptsächlich das Fremdartige. Gerade deswegen, weil es die uns vertraute Sprache ist und doch zugleich fremd dabei, das verletzt und behindert den Genuß. Es ist dem selbstlosesten, zartfühlendsten Menschen leicht, sich in die Gedanken, Gefühle und Handlungen eines Erzbösewichtes einzufühlen. Ebenso umgekehrt, dem nüchternsten, kältesten Verstandesmenschen in diejenige einer Antigone. Dagegen aber ist es schwer, sich in einen fremden unbekannten Dialekt einzufühlen.

Ich wiederhole: nicht so im Roman. Dort tritt das Wort nicht leibhaftig, konkret vor mich hin. Ich höre es gleichsam in meiner Seele in einer gemilderten, harmonisch eingestimmten Resonanz. So erweist sich wieder einmal, wie leichtfertig und gefährlich es ist, die Methoden eines Kunstgebietes ungeprüft und wörtlich auf ein anderes übertragen zu wollen.

Es ist selbstverständlich, daß wenn die strenge Anwendung des Dialektes im Zeitdrama, das in der Gegenwart spielt, nicht durchführbar und nicht erwünscht ist, dann ist es im historischen, in der Vergangenheit sich abspielendem Drama noch weniger möglich und am Platze. Fürs erste sind wir durch die Forderung strenger Wirklichkeitstreue noch weniger gebunden als im Zeitdrama. Denn da man von der Sprache der entlegenen Zeiten keine so lebendige Vorstellung hat wie von derjenigen der Gegenwart, so wird man auch nicht so leicht durch das Inadäquate in der Sprache des Werkes gestört.

Es kommt aber noch ein anderes hinzu. Bei der Dar-

stellung der Gegenwart gibt der Dichter das Beobachtete treu wieder. Dies wirkt durch seine Unmittelbarkeit. Im historischen Drama kann der Dichter nicht unmittelbar beobachten, er muß, ähnlich wie beim Schaffen des Charakters, konstruieren. Es mangelt infolgedessen der Eindruck der Frische, es entsteht vielmehr derjenige des Gekünstelten oder wenigstens des Künstlichen. So muß die äußere Treue noch mehr zugunsten der inneren, auf das Psychologische reduzierten zurücktreten. Ja, selbst wenn es an dem Dichter nicht läge, ähnlich wie dies der Fall ist bei Werken, die selbst in entlegenen Zeiten geschaffen wurden — der Zuschauer, der Hörer wird durch die allzugroße Treue gestört, — denn die Sprache der entlegenen Zeiten ist ihm ebenso fremd, als irgendein fremder Dialekt. Dazu kommt aber, daß im historischen Drama auch Personen, die im Zeitdrama keinen Dialekt, sondern eine der Schriftsprache ähnliche Umgangssprache anwenden würden, sich einer fast fremden, fremdartig klingenden Sprache bedienen. Wir sehen Leute des sogenannten gebildeten Standes, die doch etwas sprechen, das wie Dialekt klingt. Dies stört noch mehr.

Das sehen wir auch im „Florian Geyer". Die Sprache verrät einerseits den Schweiß den Dichters, andererseits wird durch ihre Absonderlichkeit der Genuß mehr gestört, als gefördert. Weniger würde da mehr sein. Würde sich der Dichter auf Andeutung, auf archaistische, dem Zeitalter entsprechende Färbung der Rede, auf Transposition in Ton, Ausdruck und Denkweise beschränken, dann wäre die Wirkung viel stärker.

Wir schließen nun. Die „konsequente" Anwendung des Dialektes im Drama ist die inkonsequenteste aller Neuerungen des Naturalismus. Sie beruht auf einer irrtümlichen Voraussetzung der Notwendigkeit unbedingter Wirklichkeitstreue. Sie wurde unter Verkennung der wesensverschiedenen Verhältnisse teils von einem Teilgebiete des Dramas, teils vom Roman blind herübergenommen. Sie wäre endlich nur eine fragmentarische Konsequenz, wenn sie je ernst genommen würde, was aber nicht der Fall ist.

So verfehlt aber und inkonsequent die „konsequente“ Durchführung der Wirklichkeitstreue in der dramatischen Sprache ist, so großen Gewinn brachten unleugbar die Bestrebungen des Naturalismus in dieser Richtung. Dort, wo das Drama aus der Alltäglichkeit des Lebens schöpft, wo es ihren Kampf und ihre Tragödie in Kunst umsetzt, dort ist es gut, ist es angebracht, wenn es auch die Sprache des Alltags in den gebotenen Grenzen verwendet. Ja es soll sie verwenden, es soll sich so weit als nur möglich an das Leben selbst schmiegen. Je intimer es sich an dasselbe anschmiegt, desto lebendiger ist die Wirkung. Und nicht nur in den Dramen aus der Gegenwart, auch in denjenigen, deren Stoff zeitlich zurückliegt, ist dieses feste Anschmiegen an die Sprache des Lebens durchführbar. Handelt es sich doch nicht um echte Wirklichkeitstreue, welche gleichgültig ist, sondern um den Schein derselben.

Und hier haben wir die Grenzen noch klarer gezogen als oben. Ist der Schein der Wirklichkeitstreue erweckt, so haben wir alles, was nötig ist. Was darüber hinausgeht, ist unnütz und schädlich, weil es mit den Bedingungen des Genusses nicht rechnet. Der Naturalismus hat der Sprache des Dramas Gewinn gebracht, insofern er mit dem größten Nachdruck und der größten Energie auf die Intimität der Sprache hinarbeitete, worin sich übrigens seit Lessing ein steter Fortschritt zeigt. Verlust und Verwirrung aber brachte der Naturalismus, indem er sich Ziele steckte, die nicht erreichbar und nicht erwünscht sind.

Was die Funktion des Wortes als Mitteilungswerkzeug und Stimmungserreger anlangt, haben wir keinen Anlaß, uns hier näher damit zu befassen, besonders da wir bei Besprechung des Dialogs, sowie der Funktion des Verses im Drama im Grunde darüber sprechen werden. Wir weisen nur nochmals auf das Element der Konvention hin, das mit diesen beiden Funktionen des Wortes verbunden ist. Wir möchten auch schon hier bei Gelegenheit erinnern, daß zwar nicht der Natu-

ralismus, wohl aber die Naturalisten wie z. B. Hauptmann auch eine von der unbedingten Wirklichkeitstreue völlig losgelöste Sprache, nämlich die Verssprache kennen. Hauptmann sucht auch dabei — und zwar oft glücklich — die möglichste Anschmiegung an die Sprache der Wirklichkeit zu erreichen, („Versunkene Glocke", „Der arme Heinrich"). Dabei erfährt er selbst, worauf es eigentlich ankommt, nämlich auf den Schein der Treue, nicht auf diese selbst.

2. Der Dialog.

Die Verdienste des Naturalismus um den dramatischen Dialog sind unbestreitbar. Wir wollen sie ihm auch nicht schmälern. Der Boden ist zwar vorbereitet gewesen. Mit Lessing und dem bürgerlichen Schauspiel setzt die Bewegung ein, die einen stetigen, wenn auch nicht ununterbrochenen Fortschritt in der Behandlung des Dialogs brachte. Dann kam der Einfluß des fremden realistischen und impressionistischen Romans, des französichen, russischen und skandinavischen. Endlich der Ibsenische Dialog mit seiner wunderbaren Mischung von Bedeutung und Impression, Absichtlichkeit und Unabsichtlichkeit, Zweckvollem und Intimem. Doch den letzten Schritt taten Holz und Schlaf. In ihren Novellen drängte sich der impressionistische Bericht bis zur Knappheit von Bühnenanweisungen zusammen, dagegen erfuhr die mit unerhörter Hingebung, Schärfe und Feingefühl belauschte Rede die treueste und liebevollste Wiedergabe.

Dies wirkte geradezu wie eine Offenbarung. Man sah mit Staunen, daß die Sprache des täglichen Lebens noch immer unentdecktes Land war, mit unerschöpflichem Reichtum. Und nun kam man, durch die dramatische Zuspitzung der Form jener Novellen verführt, auf den irrtümlichen Gedanken, daß das Drama die Kunstgattung sei, in der dieser Reichtum an den Tag gefördert werden soll.

Wir haben schon nachzuweisen gesucht, wie auflösend dieser Irrtum auf das Drama selbst gewirkt hat. Das Drama kann bei der menschlichen Rede ebensowenig verweilen, wie bei den anderen äußeren Erscheinungen. Und wenn auch die Rede mit ihrer Ergänzung, dem Schweigen, der feinste Spiegel der menschlichen Seele ist, so kann sie deswegen noch immer nicht Zweck dramatischer Behandlung sein, weil ja auch die menschliche Seele selbst, wie wir ausführten, in ihrer Ruhe kein Gegenstand der dramatischen Darstellung ist. Es zeigte sich auch, daß die einzigen, die wirklich konsequent die Rede des täglichen Lebens, die Rede als solche zum Gegenstand breiter dramatischer Darstellung gemacht hatten, Holz und Schlaf in der „Familie Selicke" und dann Schlaf allein im „Meister Oelze", „Gertrud" und anderen Dramen an dem Undramatischen ihres Unternehmens scheiterten. Bei alledem: Der Dialog hat eine Befruchtung erfahren.

Und nun kommt die Frage, was hat er aus dieser Befruchtung davongetragen? Einerseits, wie gesagt, nur Vorteil. Er wurde noch schmiegsamer, lebendiger und wechselvoller, er verlor noch mehr vom Abstrakten, Schematischen und logisch Regelrechten, er gewann die Impulsivität, die Unmittelbarkeit, den Reiz und den Reichtum frisch quellenden Lebens, ward ein klarer Spiegel der Seele und der Stimmung.

Doch nun kommt das Aber. Einmal darf man nicht alles auf Rechnung des Naturalismus schreiben. Der parallel mit ihm auftretende Dialog Maeterlincks und zum Teil Ibsens weisen darauf, daß die Tendenz zum Temperament-, Seelen- und Stimmungsvollen allgemein ist. So wie man in der Malerei die Luft entdeckt hat, ist in der Rede des Alltagslebens Seele und Stimmung entdeckt worden. Wir wiederholen nochmals: Bei aller Einseitigkeit ist der Dialog sowohl Maeterlincks als auch Ibsens der beste Zeuge dafür, daß man unabhängig von den naturalistischen Verbohrtheiten und abseits von seinen Wegen zum Leben, zur Seele und zur Stimmung gelangen kann. Vor allem unabhängig von der sklavischen Treue in

der Wiedergabe der sprachlichen Eigenheiten selbst, also der Dialektstreue.

Zum zweiten brachte der Naturalismus dem Dialog auch direkten Nachteil. Er verleitete nämlich, wie paradox das auch klingen mag, zur Nachlässigkeit. Da man sich jetzt bemühen sollte, den Schein der Nachlässigkeit, der natürlichen Unabsichtlichkeit zu wecken, so glaubte man berechtigt zu sein, wirklich nachlässig zu verfahren. So ist manche Schleuderarbeit unter der Flagge der Naturwahrheit, Kunstlosigkeit statt der Ungezwungenheit in den naturalistischen Dialog hineingekommen, von den unnützen Roheiten und Gemeinheiten ganz abgesehen.

Dazu kam, daß man mit der Abwendung von den mit Recht verpönten Geistreicheleien der vorangehenden Epoche sich oft auch vom Geist abwenden zu müssen glaubte. So trat Geistlosigkeit und Banalität an Stelle des früheren Geistreichtums.

Endlich kam noch eine zuweilen unausstehliche Manieriertheit hinzu, die sich in der absichtlichen Zurschaustellung einer burschikosen Unbekümmertheit kundgab. Alles dies zusammen gibt ein Bild der Unreife, die lebhaft an die Sturm- und Drangzeit erinnert.

Nun ist es gewiß verwunderlich, daß vom allzu großen Betonen des formalen Prinzips, wie es die Bestrebungen von Holz und Schlaf sicher sind, solche Sünden gegen den Stil geboren werden könnten. Das Paradoxon ist aber leicht zu lösen. Die Wegweiser waren wirklich nur liebevolle Beobachter und Gestalter der Alltagsrede — die Nachfolger wollten vor allem Dramatiker sein. Sie kamen von anderswoher und strebten anderswohin zu. Für eine fremde Idee aber, sagt der Skalde in den „Kronprätendenten", kann man wohl sterben, nicht aber leben. Die Ideen Holzens und Schlafs waren ihnen fremd, weil sie episch durch und durch sind, und wie wenig Dramatiker die Schüler auch oft sein mochten, dem Drama haben doch ihre Bestrebungen gegolten. Nicht umsonst

schrieb HAUPTMANN in seiner bekannten Widmung zu vor „Sonnenaufgang" von HOLZ und SCHLAF als den „einzig konsequenten" Realisten. Er fühlte dunkel, daß es ihm schwerlich möglich sein wird, jenen in der Konsequenz zu folgen.

Und wirklich, was helfen die saftigen Wendungen des Ehepaares Krause, des Kahl-Wilhelm und anderer? Man sieht doch, daß sie nur Verbrämung sind, naturalistischer Aufputz zu einem Dialog, der von ganz anderem Geiste getragen ist, zum Dialog zwischen Loth und Hoffmann, zwischen Loth und Helene (trotz der berühmten Liebesszene!), endlich zwischen Loth und Dr. Schimmelpfennig. Jene hat sich der epische Beobachter zur eigenen Freude gut aufgelesen und dann dem Dramatiker zur Verfügung gestellt. Diese hat der letztere erst zum Zwecke des Dramas schlecht komponiert. Äußerlich sind sie verbunden, organisch nicht.

Und merkwürdig, welches Stück immer wir hernehmen, überall fast zeigt es sich, daß HAUPTMANN dort, wo seine Personen im Dialekt sprechen, sich als Meister des Dialoges erweist. So ist er unbedingter Meister des Dialoges in den „Webern", im „Fuhrmann Henschel", in der „Rose Berndt", ebenso im „Kollege Crampton" und in den Ergüssen des „Michael Kramer". Dagegen ist die Sprache des Johannes Vockerat unerträglich manieriert.

Wie kommt dies? Gewiß kann man daraus nicht die Lehre ziehen, daß der Dialekt der dialektfreien Sprache vorzuziehen wäre. Die Sache gestaltet sich anders und einfach. Es ist wie bei den Charakteren HAUPTMANNS. Was er beobachtet, was er beobachten kann, das gibt er unnachahmlich wieder. Wo er gestalten soll, da geht er irre. Betont sei, daß wir nicht meinen, der Dialog im Dialekt sei dramatisch überall gelungen, sondern für sich als solcher ist er gelungen. Die Reden Cramptons könnten ganz gut in einen Roman passen, haben sie doch mit einer Handlung nichts zu tun. Noch weniger haben die Auslassungen des „Michael Kramer"

Lachmann gegenüber, deren Gegenstand Kunst ist, etwas mit dem Verhältnis zu seinem Sohne zu tun. Auch in der gebundenen Rede, so wie der altfränkischen „Florian Geyers", ist übrigens HAUPTMANN ein glücklicherer Gestalter des Dialoges, als in der modernen Sprache des Alltags. Es scheint aus ebendemselben Grunde, weil er dort wie auch im Dialekt gezwungen war zu einer Sorgfalt und Durchbildung, die ihm hier überflüssig zu sein schien.

Bei alledem wollen wir uns dabei nicht aufhalten. Wie notwendige Folgeerscheinung auch diese Nachteile sein mögen, sie ließen sich durch redliche Mühe, die den Herren oft zu wünschen wäre, überwinden oder wenigstens insoweit einschränken, daß die oben aufgeführten Vorteile rein zur Geltung kämen. Unser Haupteinwurf, den wir uns bis zuletzt aufsparten, ist prinzipieller Natur.

Wir meinen, daß selbst die größte Verfeinerung des Dialoges, mag sie auch an sich völlig einwandsfrei sein, für das Drama keinen reinen Vorteil bringt. Ja, über eine gewisse Grenze hinausgeführt, schlägt der Vorteil direkt in Nachteil um.

Stellt man sich auf unseren Standpunkt, den wir durch alle unsere Ausführungen gerechtfertigt zu haben glauben und noch rechtfertigen wollen, so müssen sämtliche Gründe, die gegen den alten Dialog und für den modernen in seinen mannigfachen Abarten angeführt werden, gerade gegen diesen letzten sprechen. Man beruft sich darauf, daß im Leben nicht so wohlgesetzte, schlagfertige, geistreiche Reden geführt werden, wie in dem früheren Drama. Hier steckt ein alter Irrtum. Man verwechselt Kunst und Leben. Mit demselben Rechte könnte man die ganze Lyrik, die Plastik oder die Musik ausrotten wollen. Denkt oder fühlt denn je ein Mensch in gebundener, wohlgeformter Rede, wie GOETHE oder MOMBERT? Oder gibt es Menschen aus Erz und Stein? Man vergißt eben wieder, wie oft, daß Kunst Inneres offenbart durch Symbole, durch Zeichen, die sich mit den Zeichen des Lebens vielfach decken,

aber doch nicht die gleichen sind. Auf unser Thema gewandt: man vergißt, daß die Rede des Lebens eben auch nicht dramatisch ist, nicht schlagkräftig. Man hat alles angeführt, nur das rhetorische Moment hat man gänzlich vergessen, jenes Moment, ohne das es ein wirkungsvolles öffentliches Sprechen nicht gibt, dessen also das Sprechen auf der Bühne am wenigsten entraten kann.

Und darin liegt unser Haupteinwurf. Wir behaupten, daß von einem gewissen Punkt angefangen, mit zunehmender Verfeinerung des Dialoges seine dramatische Schlagkraft abnehmen muß. Man sehe sich nur gut um, und man überzeugt sich leicht, daß diese Tatsache sogar allgemein peinlich gefühlt, wenn auch nicht zugestanden wird. Man führt laute Klage darüber, daß das Theater den neuen Stücken, insbesondere dem neuen Dialog nicht gerecht wird, daß alles Zarte und Tiefe desselben bei der Aufführung verloren geht, die schönsten Stellen wirkungslos verpuffen. Man sinnt auf Mittel, diesem Übel abzuhelfen. Der Schauspieler und das Publikum sollen zum neuen Genuß erzogen werden, man veranstaltet intime Vorstellungen mit Konferenzen zur Einführung, man gründet intime Theater.

Den organischen Mangel an dramatischer Schlagkraft werden alle diese Mittel und Mittelchen nicht aus der Welt schaffen. Man möge sich nur vergegenwärtigen, welche Umwandlung das im Leben gehörte oder auch das in der Seele beim Lesen nachgehörte Wort erfährt, wenn man es von der Bühne, von der Tribüne, von der Kanzel herab wiedergegeben hört. Es ist etwas Fremdartiges hinzugekommen, das die Rede in ihrem Wesen ändert. Das Leise, Zarte und Innige versagt und verschwindet, das Laute und Derbe verletzt, das Vertraute klingt sonderbar.

So muß man denn, insofern man Wirkung erreichen will, mit dieser Umgestaltung der Rede, mit der speziellen Akustik der Bühne — im übertragenen Sinne — unbedingt rechnen und die Rede daraufhin zurechtlegen. Dies ist nun

zum Teil jenes Abgehen von der Wirklichkeit, gegen welches sich die Vorwürfe des Modernen wandten. Uns aber erscheinen diese Vorwürfe nur insofern begründet, als sie sich gegen das direkt Unnatürliche, Verknöcherte und inwendig Hohle, gegen das künstlich Konventionelle richten. Dagegen darf die Verfeinerung des Dialoges nur so weit gehen, als seine dramatische Schlagkraft es erlaubt, so weit nämlich, als man die Verfeinerung noch gewahr wird. Weil sie dramatische Kunst, Theaterkunst ist, darin der Freskomalerei ähnlich, daß sie für die Ferne bestimmt, muß sie großzügig und wuchtig sein, mit herausgearbeitetem Umriß und scharf sich abhebender Gliederung.

Es ist eine allerdings selbstverständliche, jedoch oft mißachtete Hauptregel aller Kunst, daß eine jede von ihnen nur die Mittel anwenden soll, die ihr zu Gebote stehen, und nur insoweit sie mit ihnen die ihren Zwecken entsprechende Wirkung erlangt. Dann aber soll sie sich durch nichts gebunden fühlen, nicht durch aufgedrungene Gesetze. Sondern sie soll ihre Mittel schrankenlos ausnützen, soweit sie es nur vermag. Eines der Mittel des Dramas ist das Wort. Das Wort in allen seinen Funktionen, auch als Mitteilungsmittel der Seele in wohlgesetzter gebundener Rede, auch als musikalisches Element zur direkten Erweckung von Stimmungen, zur Erregung, zur Aufwühlung des Gemütes. Deswegen sind auch pathetische sogenannte „schöne“ Reden erlaubt, insofern sie wirkungsvoll sind (also nicht die inwendig hohlen).

Daß auch ein Prinz von Dänemark oder ein von seinen Töchtern vertriebener König nicht so sprechen wird, wie SHAKESPEARES Hamlet oder Lear, das kümmert uns wenig. Wir sagen dennoch glattweg: dies ist durch und durch wahr. Ja wir nennen SHAKESPEARE einen unvergleichlichen Realisten. Weil seine Rede das ausdrucksvollste, sinnfälligste Zeichen einer Aufregung der Seele ist, die sich uns durch dieses machtvolle, musikalische, gedanken- und gefühlerregende Mittel ge-

bieterisch aufzwingt, die uns mit- und hinreißt und so die reellste Einfühlung zuwege bringt. Das ist die innere Realität, von der wir noch sprechen werden.

3. Der Monolog.

Die Sprache, haben wir gesagt, ist das Sinnbild der Gedanken und Gefühle der handelnden Personen. Dies führt uns auf die Frage, inwiefern der Monolog im Drama zulässig ist.

Die auf die strengste Wirklichkeitstreue ausgehende Tendenz der Naturalisten mußte sich auch gegen den Monolog kehren. Im Namen der Wirklichkeitstreue wurde der Monolog aus dem Drama verbannt. Wenigstens im Drama mit realistischer Sprache, sagte man, dürfe der Monolog nicht vorkommen. Die Gründe bewegen sich meist innerhalb derselben Einwürfe. Sie sind bekannt. Der Mensch, sagt man, denke gar nicht laut, spreche nicht mit sich selbst und, was er fühlt und denkt, das habe nicht die Form und nicht die Langsamkeit des Monologs. Folglich sei der Monolog unwahr. Außerdem sei er nicht nötig, denn innere Begebenheiten können sich auch verteilt im Verlaufe des Dialogs offenbaren.[1]

Wir wollen nun diese Einwürfe einzeln vornehmen.

Zunächst im allgemeinen. Wie wir sehen, wird wieder äußere Wirklichkeitstreue mit innerer Wahrheit verwechselt. So ist die Frage nach dem Zeitmaß in dem Verlaufe der Gedanken völlig belanglos. Auch im Traume scheinen uns die Bilder von Vorgängen sich langsam abzuwickeln, die in Wahrheit blitzschnell durch die Seele ziehen. Demnach und gerade deswegen erscheinen sie naturwahr, weil der Vorgang, dessen Reproduktion der Traum ist, sich ebenfalls viel langsamer abspielt als der Traumprozeß. Dasselbe gilt also bezüglich der Gedanken, die durch das Wort zu einem äußeren Vorgang

[1] Vgl. Alfred Kerr, „Das neue Drama“, S. 298f.

werden. Übrigens ist es nicht einmal richtig, daß die Gedanken immer unverhältnismäßig rascher sind, als die ausgeführte Rede. Dies trifft insbesondere dann nicht zu, wenn sich die Gedanken wirklich in ausgeführter Rede bewegen, wovon bald des Näheren.

Nicht minder belanglos ist es, ob der Mensch laut oder still mit sich spricht. Doch behaupten wir, was dies anbelangt, ebenfalls vorgreifend, daß er auch laut mit sich selbst zu sprechen pflegt.

Um nun ins Einzelne einzugehen, fragen wir, wie ist es mit dem Denken? Allerdings denken wir nicht immer laut, wenn auch nicht selten. Auch das lautlose Denken aber vollzieht sich mit Zuhilfenahme der Sprache. Diese „innere Sprache“ kann ausgeführt sein oder abgekürzt, von Schlagwort zu Schlagwort sich blitzschnell schwingend. Auch in diesem letzteren Falle tauchen einzelne Worte klar im Bewußtsein auf, mit einem meist deutlich hörbarem Klang- und Lautbild. Schon dieser ungünstigste Fall des abgekürzten Denkens kann zur Not wörtlich durch den Monolog fixiert werden. Es haben nur die einzelnen Worte, welche die fragliche Person im Inneren hört, auch von uns gehört zu werden. Von ihrer Natur-, ja selbst ihrer Wirklichkeitstreue braucht diese Sprache dabei nichts zu verlieren.

Denn es ist, wie erwähnt, vollkommen gleichgültig, ob das Wort nur von der handelnden Person gehört wird oder auch mitgehört von uns. Beruht doch unsere ganze Teilnahme und sozusagen Zeugenschaft all der Vorgänge, die sich im Drama abspielen, auf einer Fiktion und Konvention. Wie kämen wir sonst dazu, Zeugen zu sein dessen, was sich vor vierhundert Jahren auf Schloß Rimpar zwischen dem Ritter G r u m b a c h und F l o r i a n G e y e r begeben hat. Ist es nicht lächerlich, uns solche Sprünge in die Zeit, wo nichts von uns gewesen war, zu gestatten und uns im Namen einer falschen Naturwahrheit das Mithören der inneren Sprache jener Personen zu verbieten?

Freilich die fraglichen Personen stehen leibhaft dargestellt vor uns da. Sollen wir sie also hören, so müssen sie auch laut sprechen. Dieses weitere Zugeständnis ist nötig. Es ist nicht groß. Gar nicht zu vergleichen mit der Versetzung auf Schloß Rimpar und in das Jahr 1425. Es handelt sich, wie wir sehen, um die Bewegung der Lippen, die in Wirklichkeit nicht immer stattfindet. Darin liegt aber noch gar kein Vergehen gegen die Naturtreue. Schon deswegen nicht, weil wenn auch nicht immer, so doch zuweilen sich die Lippen auch in Wirklichkeit bewegen. Das abgekürzte Denken wird dann durch laute unwillkürlich und unbewußt ausgestoßene Worte veräußerlicht. Es geschieht dies natürlich, wenn wir uns in entsprechender Gemütsverfassung befinden, doch davon weiter unten.

Die zweite Art des Denkens ist eine ausgeführte „innere Sprache". Es gibt Menschen und zwar sind es besonders die in sich gekehrten, gern mit sich selbst verweilenden, zum Grübeln geneigten, deren Gedanken sich in durchaus ausgeführter Sprache bewegen, mit all ihrem Bilderreichtum, mit ihren kernigen Kraftausdrücken, rhetorischen Wendungen, blendenden Paradoxen und übrigem Zierat.

In besonderen Fällen endlich gestaltet sich die innere Sprache zu einem förmlichen Zwiegespräch. Und zwar diesmal nicht mehr bei besonders hierzu veranlagten, sondern bei allen Menschen, die sich in der entsprechenden Lage befinden. Es sind dies vorzüglich Fälle des schwankenden Urteils oder des schwankenden Willens, wo die ganze Denktätigkeit des Überlegenden sich darauf richtet, mit sich selbst ins Reine zu kommen, sei es in bezug auf Vergangenes, Begangenes, Vollbrachtes oder Geschehenes; sei es in bezug auf Künftiges, zu Geschehendes, wenn verschiedene antagonistische Willensantriebe sich um die Herrschaft streiten. In Augenblicken der Sammlung also — nach der Tat oder vor der Tat. Man zieht sich in die Einsamkeit zurück, oder man benutzt die Einsamkeit, um sich an einen Freund, einen Ver-

trauten zu wenden, zu dem man das vollste Vertrauen hat und der auch über alles Nötige vollkommen Bescheid weiß, nämlich an sich selbst.

Der hierbei sich vollziehende Prozeß ist psychologisch merkwürdig genug. Der momentane Willensakt geht nämlich vorerst darauf aus, eine Klärung, Einsicht, Ermannung, Entscheidung oder einen Entschluß herbeizuführen. Dieser Willensantrieb ist der führende, er beherrscht das Bewußtsein so vollkommen, daß er sich zum Herrn des Denkens aufschwingt. Das Ich ist jetzt nur das auf Klärung ausgehende Subjekt. Dieses Subjekt objektiviert nun das Gesamtich, eigentlich das übrige Teilich, zu einer zweiten Person, zu der es mit „Du" spricht.

Schon Wendungen, wie wir sie täglich an uns selbst gebrauchen, als wie: „Mein Lieber, das hast du gut (prächtig usw.) gemacht", „das war schlecht, abscheulich von dir", dessen solltest du dich schämen", „du bist ein Narr, ein dieser oder jener", oder „das mußt du tun", „das soll dir gelingen", „fürchte (du) nichts", „verfallen" usw., schon solche Ansprachen an uns selbst sind — ob sie laut oder im Inneren stattfinden — nichts als ein Zwiegespräch.[1]

In den oben angeführten Fällen aber entwickelt es sich gewöhnlich zu einem Längeren und Vollständigeren.

Sei es, daß das Bedürfnis, ins Reine zu kommen, in einer Art Geständnis von uns selbst befriedigt wird. Dann ist unser berichtendes Gesamtich der führende und leitende Teil, welcher das kontrollierende, reflektierende Teilich als „Du" anspricht. Es sind dies Fälle, wo wir eine Handlung vor uns selbst rechtfertigen, einen noch nicht ganz festen Entschluß vor Schwankungen oder Gegenantrieben wahren, ihn festigen wollen, bei Anwandlungen der Reue, der Gewissensqualen oder bei Mahnungen des Gewissens.

---

[1] Zu solchen Selbstansprachen gehört z. B. das bekannte Wort Cäsars: „alea iacta est!"

Oder sei es, daß in einem ausgesprochenen Willenskonflikt die Motive der antagonistischen Willensantriebe abwechselnd zu Worte kommen. Je nachdem nun die eine oder die andere Seite das Wort führt, ist natürlich die andere Ichseite als „Du" angesprochen.

Diese flüchtige Analyse der verschiedenen Arten des Zwiegespräches mit sich selbst muß hier genügen. Für uns war es ja nur wichtig, festzustellen, daß zuweilen der Mensch nicht nur in ausgeführter Rede denkt, sondern auch zu sich selbst spricht, mit sich selbst ein Gespräch führt. Noch wichtiger war, zu finden, wann dies vorzugsweise geschieht, nämlich in Augenblicken, wo das Urteil oder der Wille schwankt, jenes nach, dieser vor dem Geschehen.

Wenn wir nun im Lichte der angeführten psychologischen Tatsachen den dramatischen Monolog betrachten, so stellt er sich uns als etwas ganz anderes dar, als das, wofür er heutzutage allgemein sowohl bei seinen Anhängern, als auch bei seinen Gegnern gilt. Er ist nämlich nicht mehr ein mit mehr oder weniger Nachsicht zu behandelndes Kunst- und Auskunftsmittel, sondern das, wofür ihn die ältere Ästhetik auch ansah, ein vollgültiger Teil der darzustellenden Handlung, ein „Insichgehen" der handelnden Person, eine Einkehr in sich selbst, die sich in einem echten, naturwahren Zwiegespräch mit sich äußert. „Der Monolog ist nichts Außerordentliches, nichts Außernatürliches; er ist die gewöhnliche Art und Weise, welche der Verkehr des Menschen mit sich selbst annimmt. Unser inneres Leben bewegt sich in Monologen von morgens bis abends."[1]

Vor allem soll und darf also der Monolog nicht als ein verdecktes Enthüllen der Seele betrachtet werden und darf es auch nicht sein. Der Monolog richtet sich so wenig an das Publikum als sonst ein Gespräch.

---

[1] Rudolf v. Gottschall, „Zur Kritik des modernen Dramas", S. 117.

Zweitens soll der Monolog nicht ausschließlich lyrischer Erguß sein. Ist er das, so bleibt er ein fremdes, dem Drama äußerlich eingefügtes Glied, und wenn es auch ein noch so kostbares Kleinod sein sollte. Es sei denn, daß das Werk überhaupt mit lyrischen Elementen durchsetzt ist.

Drittens ist der Monolog, wie erwähnt, ganz ebenso ein organisches Element im Drama, wie der Dialog, dessen Ergänzung er ist. Er darf darin ebensowenig fehlen wie der Dialog oder die Handlung. Sollte es nur dem reinen Zufall, sollte es nur dem Umstand allein, daß der Monolog dem Drama als Kunstmittel erwünscht und unentbehrlich wäre, zuzuschreiben sein, daß sich seiner das klassische Drama in so ausgedehntem Maße bedient hat? Wäre es dann nicht sonderbar, daß ihn die schlagkräftigsten Dramatiker mit solcher Vorliebe anwendeten, daß ihre Monologe das Entzücken zahlloser Generationen von Zuschauern waren?

Wollte man sich einzig auf den Standpunkt stellen, daß alles das in der Kunst berechtigt ist, was Wirkung hat, so wäre ja schon dadurch allein die Existenzfrage des Monologs über allen Zweifel erhaben. Er hat sich ja glänzend bewährt. Das lehrt uns schon die flüchtigste Umschau in den klassischen Dramen. Sie lehrt uns aber noch mehr. Sie zeigt, daß der Monolog nur dort wirkt, wo er im Sinne obiger Ausführungen naturwahr und notwendig ist.

Sehen wir uns einmal unter ihnen um. Ich beginne mit Shakespeare und zwar, an das Frühere anknüpfend, mit dem schon angezogenen Einführungsmonolog Richard III. Als Mittel zur Charakteristik Glosters wäre er, wie wir schon hervorgehoben, entbehrlich. Was stellt er also dar? In einem weiteren Sinne und absichtslos freilich die trefflichste Charakteristik. Diese großartig kraftvolle, zynisch rücksichts- und liebelose Natur, das geborene Herrschergenie, welches sich selbst als einen Riesen fühlen muß, dem sich von rechts wegen alles unterordnen sollte — sieht sich seit seinem ersten Denken und Erkennen von der Natur zurückgesetzt, in einer Hinsicht tief

unter allen, selbst den kleinsten stehend, „beschwindelt bei der Bildung seines Körpers, so lahm, so ungeschlacht, daß ihn ein Hund, an dem er vorbeihinkt, anbellt". Wen soll sich ein solcher Mann denn zu seinen Vertrauten wählen, wenn nicht sich selbst? Wen darf er sich treu und ergeben vermuten, er, den ein Hund anbellt und der auch selbst niemanden zu lieben imstande ist? Auf sich selbst gewiesen ist er, alleinstehend, niemanden liebend, von niemand geliebt, von allen gehaßt. Darum spricht er auch zu sich selbst, vor sich selbst eröffnet er seine verbitterte Seele, vor sich selbst möchte er gerechtfertigt haben all das Schwarze, was er ausgebrütet.

Und wie das Selbstgespräch im allgemeinen, so ist auch der Augenblick gerechtfertigt. Die ganze dämonische Kraft des Wüterichs sammelt sich in ihm zum künftigen Dreinschlagen.

Nicht leugnen läßt sich, daß der Schluß des Monologs wie auch die darauffolgenden Monologe Glosters der wahren Funktion des Monologs nicht entsprechen, weil sie an das Publikum gerichtet sind. Sie sind auch deswegen wirkungslos. Natürlich sind eben solche Monologe längst veraltet. Man muß sie aber geschichtlich verstehen und, wenn man von Monologen spricht, nicht sie gerade im Auge haben. Dies um so weniger als „Richard III.", wie die anderen Historiendramen Shakespeares, vom Epischen kommt, schon in seiner Anlage also an Epik krankt.

Hamlets erster Monolog (I, 2): „O schmölze doch dies allzufeste Fleisch!" ist auch ein wenig zu stark exponierend. Sonst stellt er sich aber als eine Sammlung dar, ein Sichzurechtfinden in eine Situation, also nach einem Geschehen (die verfrühte Heirat seiner Mutter).

Der folgende Monolog nach dem nächtlichen Gesicht (I, 5) ist eine Sammlung und Selbstaufstachelung zur Festigkeit und zur Tat:

Brich nicht, brich nicht, mein Herz! Ihr meine Sehnen,
O, altert nicht in einem Augenblick,

Und tragt mich aufrecht! — Dein soll ich gedenken?
Ja, armer Geist, — so lang Gedanken wohnen
Hier im verstörten Schädel! . . .

Der dritte (II, 2) beginnt schon bezeichnend: Und nun bin ich allein! „O welch gemeiner Sklav und Schuft bin ich!" Die Worte: „nun bin ich allein" drücken die ganze Erleichterung aus, die Hamlet fühlen muß, wenn er sich wieder allein sieht, nur mit sich selbst und seinen Gedanken. Dann spricht er sich an und gibt sich die uns schon bekannten Titulaturen. Der Monolog ist eine fortwährende Selbstaufpeitschung, die in den Worten ausklingt: „An's Werk nun, mein Gehirn!" (also eine Duansprache. Der Verstand wird objektiviert), worauf nun der Plan der Vorstellung gefaßt und erwogen wird. Wir erinnern außerdem an die antagonistischen Antriebe. Einerseits: „Und stutzt er nur, so weiß ich meinen Weg. — " Dagegen andererseits: „Der Geist kann auch der Teufel sein."

In dem berühmten: „Sein oder nicht sein" (III, 1), wehrt sich Hamlets kranker Wille gegen den sich aufzwingenden Entschluß zur Tat und nimmt, wie schon früher einmal, Zuflucht zu dem Gedanken an den Selbstmord.

Der nächstfolgende Monolog (III, 2): „Jetzt ist zum Hexenspuck die rechte Zeit . . ." hat wiederum Bezug auf eine mögliche Tat. Hamlet warnt sich vor zu rascher Handlung, vor einem Muttermord: „Mein Wort erdolche sie, doch nicht mein Stahl." Auch der folgende (III, 3), wo Hamlet den Gedanken, den betenden König zu töten, von sich weist, ist von derselben Art: „Zurück mein Schwert! Für einen anderen Stoß!" (Das Schwert oder der Arm, der es führt, oder das Teilich des Willensantriebes, es zu gebrauchen, wird mit „Du" angesprochen.)

Und wiederum ermannt er sich im nächsten Selbstgespräch (IV, 4) zur Tat, durch das beschämende Beispiel des Fortinbras aufgerüttelt. „Wenn ihr, Gedanken, nun nach Blut nicht schreit, dann fahrt dahin in eurer Nichtigkeit!"

So sehen wir, den ersten ausgenommen, der eine Sammlung darstellt, in allen Monologen Hamlets einen Kampf sich abspielen zwischen dem Antrieb zur Tat und seiner Tatenunlust, also einen Kampf antagonistischer Antriebe.

Macbeths Monologe: „Wäre es, getan, auch abgetan...“ (I, 7), „Ist das ein Dolch, was ich vor mir sehe? ... (II, 1) und „Sein, was ich bin, ist nichts“ ... (III, 1), sind alle drei Selbstanspornung zur Tat. Als eine Art Monolog muß man auch Macbeths Auseinandersetzung mit dem Geist Banquos III, 4) betrachten, denn er vergißt, daß er sich in Gegenwart von Fremden befindet. Ebenso Monolog sind die Delirien Lady Macbeths (V, 1). Beide sind Reaktionen nach der Tat, ein Kampf mit dem eigenen Gewissen.

Othellos Monologe vor und nach der Erdrosselung Desdemonas (V, 2) sind typische Selbstgespräche vor und nach der Tat. Dagegen sind Jagos Monologe (II, 1) und (II, 2) zwar auch in gewissem Sinne Vorbereitungen zur Tat, mehr aber exponierendes Einweihen in seine Pläne, also an das Publikum gerichtet. Daß diese Monologe, sowie diejenigen Edmunds und Edgars im „Lear“ nicht Selbstgespräche in dem von uns verstandenem Sinne sind, ist klar. Sie sind in Wirklichkeit das, wofür man jetzt alle halten möchte, nämlich ein veraltetes Kunstmittel, dazu dienend, um uns über den Gang der Begebenheiten oder über die Pläne der handelnden Personen auf dem Laufenden zu erhalten. Sie wären als ein naturwidriges Ausplappern verwerflich, als Kunstmittel naiv. Bei Shakespeare sind sie aber natürlich mehr eine, dem Geschmack seines Publikums zuvorkommende und entsprechende, zur Sitte und Konvention gewordene Sorglosigkeit, als eine wirkliche Verlegenheitsauskunft, denn sie können ausnahmslos weggelassen werden, ohne Schaden für die Klarheit des betreffenden Dramas.

Sie gehören zu jenen technischen Mitteln, die mit der ganzen Einrichtung und Art der Bühne Shakespeares in Zusammenhang stehen und jetzt in unseren gänzlich veränderten

Verhältnissen ein Anachronismus wären. Sie haben aber, und darauf legen wir Nachdruck, nur die äußere Form mit den echten Monologen gemeinsam. Sie verhalten sich zu ihnen ganz in derselben Weise, wie jene Stellen des Dialogs, welche uns plump und ungeschickt in etwas einweihen, das den sprechenden Personen bekannt sein müßte. So wie man aber deswegen nicht allen Dialog verwerfen kann, ebensowenig ist es am Platze, ihretwegen den Monolog aus dem Drama zu verbannen. Doch dies nur nebenbei, da wir darauf noch zurückkommen.

Es sei uns nun gestattet, Schillers Monologe zum Vergleiche heranzuziehen. Schillers Monologe tragen, was ihre Sprache anbetrifft, dasselbe eigentümliche Gepräge wie seine Dialoge. Es ist „sentimentalische" Kunst. Gedankenlyrik, Pathos und Tendenz durchdringen seine Rede, die sich in wohlgesetzten, bedeutungsvollen Wendungen nur zu oft mehr an das Publikum, als an die unmittelbar Beteiligten wendet. Abgesehen hiervon aber entsprechen seine Monologe meist durchaus der ihnen von uns oben zugewiesenen Funktion.

Im „Don Carlos" finden wir die Monologe des Don Carlos (I, 1) „Beneidenswerter Philipp, wie dein Sohn beneidenswert! —", der Eboli: „Nein! Verdrungen nur, verdrungen von einer Nebenbuhlerin. Er liebt . . ." mit dem Schluß: „Ja, recht das ist der Weg zu seinem Ohre" (II, 9). Dann den Monolog des Königs in der ersten und den bekannten in der fünften Szene des dritten Aktes: „Jetzt gib mir einen Menschen, gute Vorsicht . . ." Endlich die Monologe des Marquis Posa: „Wohlgesprochen, Herzog. Nützen muß man den Augenblick . . ." (III, 9), und im vierten Akt (1): „Wär's möglich? Wär' es? . . ." Wie schon aus den angeführten Eingangs- und Schlußworten sichtbar ist, stellen sie sich alle als Augenblicke der Besinnung, der Sammlung, des reifenden Entschlusses dar.

In der Trilogie wären die Monologe Wallensteins zu nennen. Der erste findet sich in den „Piccolomini" (II, 5):

Sie hat ganz recht gesehn. — So ist's . . .

mit dem charakteristischen Schluß:

Drum keine Zeit verloren!

Der zweite ist der bekannte Monolog in „Wallensteins Tod“ (I, 4):

Wars möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mirs beliebt? Ich müßte
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht,
Nicht die Versuchung von mir wies — das Herz
Genährt mit diesem Traum, auf ungewisse
Erfüllung hin die Mittel mir gespart,
Die Wege bloß mir offen hab' gehalten? —
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloßne Sache war es nie . . .

Ist es nicht, als ob Lessings schlichter Geist über diesem Eingang schwebte?

Dann bitte ich zu beachten, wie sich die Worte in der Folge ganz an den Sprechenden selbst als an eine zweite Person wenden:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's
Auch redlich selbst bekannt? Du willst die Macht,
Die ruhig, sicher thronende erschüttern? . . .“

Und dann weiter:

Das wird kein Kampf der Kraft sein mit der Kraft;
Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner wag' ich's,
Den ich kann sehn . . .

Ein echtes Zwiegespräch also des abmahnenden Teilichs mit dem Gesamtich:

Sei im Besitze, und du wohnst im Recht
Und heilig wird's die Menge dir bewahren.

Endlich sei noch der berühmte Monolog Wilhelm Tells (IV, 3) aufgeführt:

Durch diese hohle Gasse muß er kommen . . .

Es ist eine vollständige Abrechnung mit dem leise abmahnenden Gewissen, die hier Tell hält. Kein technischer Notbehelf, sondern eine psychologische Notwendigkeit ist es, daß Tell

vor der furchtbaren Tat, vor dem seiner ganzen so tapferen, biederen und offenen Seele so verhaßten Meuchelmord mit sich selbst spricht und nur mit sich selbst. Er muß sich vor sich selber rechtfertigen und zwar trotzdem seine Tat eine festbeschlossene Sache ist. Er weiß, daß er nicht wankt, nicht wanken kann, noch wird einen Augenblick lang. Er will sich nicht im Entschluß festigen, noch ihn erschüttern, er will ihn nur rechtfertigen, denn es ist eine häßliche Tat, die er begehen soll, er, der im Leben nur schöne begangen hat. Das bedeuten die schlicht ergreifenden Worte:

> Ich lebte still und harmlos ...
> Zum Ungeheuren hast du mich gewöhnt.
> Die armen Kindlein, die unschuldigen,
> Das treue Weib muß ich vor deiner Wut
> Beschützen, Landvogt!

Hier wendet sich Tell in seiner Anrede, wie es oft in einem Selbstgespräch geschieht, an seinen Gegner, der vor seinem Geiste steht. Ihn will er von der Notwendigkeit seiner Handlung überzeugen. Ihm droht er, ihm macht der Fromme bittere Vorwürfe:

> Doch nicht der Kaiser hätte sich erlaubt,
> Was du! ...

Deswegen darf man auch das Selbstgespräch Tells mit dem Schluß des Monologs keineswegs als abgeschlossen ansehen. Es ist ein feiner psychologischer Zug, daß Tell auch während der Unterhaltung mit dem Flurschützen eigentlich nur das Gespräch mit sich selbst fortführt. Nicht an den Flurschützen sind seine Worte gerichtet, die demselben auch sonderbar und dunkel erscheinen müssen:

> Wanken auch
> Die Berge selbst? Es steht nichts fest auf Erden ...
> Dem Schwachen ist sein Stachel auch gegeben ...
> Es kann der Frömmste nicht im Frieden bleiben,
> Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt.

Doch genug der Beispiele. Wie sie uns lehren, ist auch bei Schiller, den wir nicht ohne Absicht wählten, der Monolog

das, was er unseren Ausführungen nach sein soll: ein Gespräch, das der schwankende Mensch in Augenblicken der Einkehr, der Sammlung vor und nach der Handlung mit sich selbst führt. Zu diesem Behufe sondert sich von dem Gesamtich ein Teilich ab, um, sei es fördernd, anspornend, sei es hemmend, abmahnend auf den Entschluß oder die Entscheidung einzuwirken; nach der Tat, um sie vor sich selbst zu rechtfertigen oder zu verdammen.

Und nun, nachdem wir uns in Erinnerung gebracht haben, wie zwei Vertreter des verpönten klassischen Dramas den Monolog in der Regel behandelt hatten, fragen wir nochmals, warum findet der Monolog gerade im Drama die ausgedehnteste Anwendung? Steht sie nicht in engster Beziehung zur eigensten Natur des Dramas, als einer Kunst, die vorzüglich durch Handlung und Kampf wirkt und wirken will? Sind nicht die Einkehr, das Sichzurückziehen in sich selbst und andererseits die Spaltung der Persönlichkeit bei antagonistischen Antrieben Zustände, die im eigensten Sinne Vor- und Nachspiel der Tat, Stadien des Kampfes sind? Nur gedankenlose, unberechenbare und unzurechnungsfähige Menschen handeln ohne Überlegung, das ist ohne Kampf der Antriebe und suchen sich von den eigenen oder fremden Handlungen keine Rechenschaft zu geben. Das Drama aber, das Feld der motivierten Handlung, hat mit solchen Menschen wenig zu tun. Da nun das Überlegen ebenso wie das Überdenken der Handlung sich, wie oben ausgeführt, immer, wenn nicht in voller, so doch wenigstens in sprunghafter Rede bewegt, da sich diese Rede besonders bei starkem Widerstreit der Willensrichtungen und innerem Zwiespalt in ein eigenstes Zwiegespräch verwandelt, so ist auch das Drama das geeignetste Feld für den Monolog.

Die Epik, die oft den Zustand, das Seiende, nicht das sich vorwärts Bewegende darstellt, die kann den Monolog entbehren, auch wenn sie des Dialogs voll ist. Wer z. B. im Roman auf eine äußere und innere Charakterschilderung ausgeht, der wird vielleicht auch die Sprechweise der fraglichen

Person gerne darstellen. Er kann lange Gespräche anführen, um zu zeigen, welche Sprache sie führt, wie sie denkt und mit anderen Umgang pflegt. Da aber nicht ein Handeln Gegenstand seiner Darstellung ist, so wird er oft keinen Anlaß finden ein Selbstgespräch zu reproduzieren.

Also nicht deswegen allein, weil der Romanschriftsteller über die seine Personen bewegenden Gedanken auch einfach als Erzählender selbst berichten kann, sondern auch weil seine Person wirklich keinen Grund hat, mit sich selbst zu sprechen, wird er in diesem Falle kein Selbstgespräch einfügen.

Kommt aber in dem Roman eine Handlung doch zur Darstellung, da kann sich die Sache sofort ändern und die handelnden Personen werden auch häufig Selbstgespräche führen. Selbst da aber bringt es die Form der berichtenden Darstellung mit sich, daß diese Selbstgespräche nicht in direkter, sondern meist in indirekter Rede wiedergegeben werden, ganz im Gegensatz zum Drama.

So wird der Verfasser etwa berichten:

N. N. saß in Gedanken versunken. Er erinnerte sich aller Einzelheiten seiner Begegnung und mußte sich gestehen, daß er sich wie ein Tölpel, wie ein grüner Junge benommen habe....

In Wirklichkeit wird der Betreffende nicht in dritter Person von sich denken, sondern etwa so: „Ja, ich war ein rechter Tölpel, ein Lümmel, ein grüner Junge..."

Oder ein anderes Beispiel. Der Verfasser schreibt etwa:

Seine Gedanken wogten auf und nieder. Seine Seele befand sich im heftigsten Aufruhr. Einmal meinte er, er müsse ihr rundweg erklären was er von ihr hielte, was sie in seinen Augen geworden. Das andere Mal drückte ihn das Bewußtsein der eigenen Schuld so nieder, daß er sich nicht berechtigt fühlte, ihr auch die leisesten Vorwürfe zu machen usw.

Derselbe Verfasser könnte aber nach gleichem Eingang dann die Gedanken seines Helden wörtlich anführen, etwa in der Weise:

„Ja, rund heraus werde ich ihrs erklären, was ich davon halte!"

Dann aber kamen ihm Zweifel:

„Aber hast du auch das Recht dazu? Wer bist du denn, der sich untersteht anderen Vorwürfe zu machen? Bist denn du frei von Schuld? War dein Spiel nicht verwerflich und schändlich?...."

Wir sehen, wie der im Drama verpönte Monolog da mit allen seinen Eigentümlichkeiten, mit der von uns gekennzeichneten Duansprache aufersteht. Wir merken jetzt auch, wie es kommt, daß die Romane so wenig Selbstgespräche aufweisen. Erstens, nach dem früher ausgeführten, weil oft Zustandsschilderung überwiegt, zweitens aber, weil der berichtende Epiker an und für sich die Tendenz hat, ein Selbstgespräch nicht in direkter Rede, sondern in freiem Bericht zu reproduzieren. Schon deswegen, weil er die fraglichen Gedanken oft gleichzeitig erklärt, motiviert und bewertet. Nicht die Entbehrlichkeit des Monologs als Kunstmittel ist es also, die auch in solchen Fällen sein seltenes Vorkommen bewirkt, sondern die Tatsache, daß sich der Roman der unmittelbaren Rede überhaupt nicht ausschließlich und nicht vorzugsweise bedient. Und wenn man sich auch gewöhnt hat, die besonders wichtigen Wechselreden in der Epik ebenfalls wörtlich anzuführen, so hat man in bezug auf die Gedanken, welche die Personen bewegen, sobald sie allein sind, sich umgekehrt meist an den freien Bericht gehalten, wovon die neuesten Romane freilich abgehen.

Uns geht die Sache nicht unmittelbar an. Es war nur unsere Absicht, darauf hinzuweisen, daß, wenn man, mit auf den Roman gerichteten Blick, sich gedrungen sah, ein Banngesetz gegen den Monolog zu erlassen, so erlag man wieder einmal einer Täuschung, weil man aus falschen Analogien falsche Schlüsse zog.

Würden die Naturalisten des Dramas alle solche liebevolle Beobachter der Alltagssprache sein, als die sie gelten möchten — welcher Ehrgeiz an und für sich nicht für den Dramatiker paßt — so könnten sie es nicht übersehen, daß das Selbstgespräch gerade bei dem modernen Menschen zu den

ständigsten Erscheinungen geworden ist. Während ich an der Abfassung dieses Kapitels arbeitete, bot sich mir die Gelegenheit dar, einen solchen Monolog zu erlauschen.

Ein junger Mann ist, scheint es, durch eine Examenarbeit allzusehr hergenommen. So ist er übel gelaunt und läßt seinem Unmut freien Lauf. In dem Selbstgespräch, das er gegen alle moderne Kunstregel ganz laut und zusammenhängend führt, kommt der Unmut in verdrossenen Stänkereien über dies und jenes zum Ausdruck. Plötzlich aber bricht er ab, um zu dem klassischen Schluß zu gelangen: „Da ist weiter nichts zu tun. Ich muß mich erschießen. Ich kann nicht so immerfort lernen."

Der junge Mann wird hoffentlich ohne alle tragischen Zwischenfälle sein Examen bestehen. Als er sich belauscht sah, war er natürlich ziemlich verlegen. Er konnte nicht ahnen, wie dankbar ich ihm war, weil er mir, der eben von Selbstgesprächen den Kopf voll hatte, das schönste und reinste psychologische Experiment darbot. Sicher haben wir da einen klassischen Zeugen für den Monolog. Denn erstens ist ein junger Mann, der an einem Examen arbeitet, zweifelsohne ein „Stück Natur". Dann ist er doch sozusagen auch ein moderner Mensch. Endlich ist die Arbeit an einem Examen der alleralltäglichste, allerliebste Alltag.

Ziehen wir also aus unserem Experiment die Lehre. Der junge Mann ist, soviel ich weiß, ganz normal veranlagt. Es ist aber sein augenblicklicher Zustand nicht vollkommen normal. Fortgesetzte hastige und angestrengte geistige Arbeit spannt ab, erschöpft die Nerven und versetzt sie dadurch in einen Zustand besonderer Reizbarkeit, Wir haben es also mit einer Depression und Überreizung zugleich zu tun. Die Überreizung hatte die mißmutige Kritik zur Folge, die Depression die Selbstmordanwandlungen. So kommt, wenn wir diesen Fall mit vielen anderen beobachteten und bekannten in Zusammenhang bringen, zu den oben aufgezählten noch einer hinzu, wo der Mensch gerne mit sich selbst spricht, nämlich der Zustand einer Depression und Überreizung.

Auf den Monolog im Drama läßt er sich ganz gut beziehen. Prüfen wir alle oben angeführten und die vielen, vielen anderen Beispiele von mustergültigen Monologen, so sehen wir, daß dabei der Zustand einer Depression oder Überreizung fast Regel ist. Hamlets Monologe sind klassische Beispiele für beides.

Und wiederum ergibt sich aus dieser Betrachtung der Schluß, daß das Drama, das besonders geeignete Feld ist für das Selbstgespräch. Weil — wenn die Menschen darin auch durchaus nicht abnormal sein sollen — doch die Verhältnisse und die Situation, oder der augenblickliche Zustand der Beteiligten oder Betroffenen meist abnormal ist. Ist er es nicht, so hat man auch keine Ursache, einen Monolog einzufügen.

Wir sehen auch im Lichte dieser Betrachtungen, wie oberflächlich der gangbare Einwurf gegen den Monolog ist, daß der Mensch doch nicht so häufig mit sich selbst spreche, wie es den Dramen geschieht. Wie gesagt, wir lassen es überhaupt nicht gelten. Aber selbst angenommen, daß der Mensch wirklich nicht sehr häufig mit sich spreche. Was folgte daraus? Ist denn sonst etwas in einem echten Drama häufig und täglich vorkommend? Wir sprechen nicht von einem Lear, Hamlet oder Wallenstein; ist aber die Lage eines Bartel Turaser, im gleichnamigen Stück, eines Wilhelm oder Robert Scholz im „Friedensfest", eines Vockerat in den „Einsamen Menschen", eines Michael Kramer u. a. etwa normal? Darin liegt ja der Grundirrtum, daß man vom Drama Darstellung des Normalen erwartet, wo es doch in seiner ganzen Anlage auf dem Abnormalen beruht.

Das Normale kann nur Gegenstand einer Zustanddarstellnng sein. Nicht einmal die Komödie gibt vollkommen Normales, um wieviel weniger das Drama. Aber das wissen sehr gut auch die Naturalisten. Nur vergessen sie es gerne, wenn sie sich Regeln austüfteln für das Einzelne. Daher das Losungswort vom Stück Natur, daher die Sucht, das Ungewöhnliche aus dem Drama zu bannen, der auch der Monolog zum Opfer fallen mußte.

Und nun sehen wir genauer zu, wie es die Modernen, insbesondere die Naturalisten mit dem Monolog halten. Von einem Verständnis seiner wahren Natur und Aufgabe im Sinne obiger Ausführungen ist selbstverständlich keine Rede. Nicht zu leugnen ist, daß die Monologe der Epigonenliteratur zu seinem schlechten Leumund viel beigetragen haben. Kurz, die Naturalisten sehen den Monolog mit Unrecht als einen Notbehelf an, eine Art gezwungener und gespielter Offenherzigkeit der handelnden Person, die psychologisch nicht begründet, nur dazu dient, um über die Gedanken, Gefühle, Absichten derselben Licht zu verbreiten. Dieses Auskunftsmittel finden sie mit Recht plump und unbrauchbar und verwerfen es deswegen. Was tun sie aber weiter? Sie gehen von der Notwendigkeit eines solchen Auskunftsmittels doch aus und suchen nur ein anderes, unbekümmert darum, ob es auch besser ist. Sie sind wie der dienstfertige Ladendiener eines Warenhauses. Weist man irgendein Ding als unbrauchbar zurück, so ist er gleich mit einem anderen bei der Hand. Ob es tauglicher ist, ist nicht seine Sache, wenn es nur ein anderes ist.

So haben die Naturalisten als Surrogat für den Monolog unter anderen auch das stumme Spiel erfunden. Dramatiker und Schauspieler beglückwünschten einander ob der Entdeckung. Es ging ein Freudengeschrei durch die Theaterkreise und das Publikum stimmte fröhlich ein. Was ein moderner Schauspieler sein wollte, mußte das Sprechen vergessen, dafür aber das stumme Spiel vollkommen inne haben. Die Dramatiker hatten eine neue Gelegenheit bekommen, seitenlange Bühnenanweisungen niederzuschreiben, in welchen das stumme Spiel genau angegeben wurde.

Was ist nun aus alledem geworden? Nichts, natürlich. Mag der Schauspieler noch soviel über die Bühne hasten, plötzlich wieder stillstehen, um sich dann vom neuen herumzuwerfen, alle möglichen Ruhebänke und Ruhesessel nacheinander aufzusuchen, mag er den Kopf noch so krampfhaft in die Hände drücken, er wird uns nicht sichtbar machen

können, welche Gedanken durch sein Hirn schwirren. Wir können nur ihren Gefühlswert und ihre Gefühlsart von ungefähr erraten, zur Not merken, daß es widerstreitende Gedanken und Gefühle sind, die ihn erfüllen. Alles übrige bleibt dunkel. Wir wissen aber, daß in solchen Augenblicken in der Seele des Betreffenden außer Gefühlen auch bestimmte Gedanken auf und abwogen, sich kreuzen und bekämpfen, Gedanken in Worte gekleidet, meist sogar in die Form eines Gesprächs oder einer Anrede. Diese Gedanken möchten wir kennen. Allein diese Kenntnis wird uns, trotz der verzweifeltesten Anstrengungen des Schauspielers, nicht zuteil.

Wieder einmal hat man sich da am Roman versehen und man findet, um uns über das, was in der Seele der fraglichen Person vorgeht, zu unterrichten, kein anderes Mittel als den Bericht. Dieser Bericht im Roman klar und präzis und suggestiv — wird hier im Drama zu einer toten Stelle — so er in die Bühnenanweisung hineingebracht wird. Dies fühlend, sucht man durch möglichst ausdrucksvolle Bewegungen den Mangel an klarem Gedankeninhalt zu ersetzen.

Dabei verfällt man denn natürlich auf die verbrauchteste und gewagteste Konvention; und oft auch Sentimentalität. Ich führe ein solches monologartiges stummes Spiel an („Friedenfest“ I, S. 39):

Robert (ihr nachrufend) Frau Buchner! (sich wendend) Hysterie, verdammte! Er zuckt mit den Achseln und durchmißt den Raum; mehrmals noch nimmt er plötzlich einen Anlauf, wie um ihr nachzueilen, ändert aber jedesmal seinen Entschluß, gibt ihn schließlich ganz auf und beruhigt sich gewaltsam bis zu einem Stadium scheinbaren Gleichmuts. In diesem Stadium beschäftigt ihn anfänglich seine Tabakspfeife: er klopft sie aus, füllt sie mit neuem Tabak, den er einem Beutel entnimmt, setzt sie in Brand und scheint mehrere Augenblicke dem Genuß des Rauchens ganz allein hingegeben. Sein Interesse fängt in der Folge an, sich dem Christbaum und den Geschenken auf der Tafel zuzuwenden: breitbeinig davorstehend und alles überblickend lacht er, die Pfeife im Munde, wiederholt bitter auf. Plötzlich stutzt er dann und beugt sich, nachdem er die Pfeife in die Hand genommen, tief über die Tafel. Sich aufrichtend, scheint er jetzt erst die Entdeckung zu machen, daß

er allein ist. Scheu wie ein Dieb umherblickend, beugt er sich abermals, ergreift mit Hast die gelbseidene Geldbörse, führt sie den Augen näher und mit einer jähen, leidenschaftlichen Bewegung an die Lippen. Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaftlichkeit. Ein Geräusch stört ihn. Augenblicklich liegt die Börse an ihrem alten Platz. Auf den Zehen gehend, sucht Robert sich davon zu schleichen. Im Begriff durch die erste Seitentür links zu verschwinden, bemerkt er, wie durch die Nebentür seine Mutter, Frau Scholz, eintritt, und steht seinerseits still.

Die Stelle ist, wie wir sehen, ein ausgezeichnetes Beispiel für unsere obigen Ausführungen. Da haben wir erstens die typische Verwebung von Anweisung und Schilderung oder Bericht, eigentlich eine auf Täuschung und Selbsttäuschung angelegte Einschmuggelung von Schilderung und Bericht in die Anweisung. Wir weisen auf Ausdrücke hin wie: „In diesem Stadium beschäftigt ihn anfänglich....", „Sein Interesse fängt in der Folge an, sich dem Christbaum zuzuwenden." Insbesondere aber: „Dieser Moment zeigt das Aufblitzen einer unheimlichen, krankhaften Leidenschaft." Ist es nicht wie eine Stelle aus einem Roman? Der Anweisung wird ein regelrechter Kommentar beigegeben. Wir werden unterrichtet, als was wir den Moment anzusehen haben.

Doch darüber haben wir in anderem Zusammenhang im allgemeinen schon gesprochen. Wir haben dort auch betont, daß solche Bühnenanweisungen über einen Mangel der Darstellung hinwegtäuschen sollen. Was uns jetzt angeht, ist nachzuspüren, worauf das alles in diesem besonderen Falle ausgeht. Und da finden wir, daß ein Ersatz für den Monolog vorgetäuscht werden soll, der bei näherem Betrachten ein Nichts ist. Bei diesem Umhertasten auf der Bühne sitzt, nach einem richtigen Wort, das Publikum nur mit offenen Mäulern da, ohne nur eine Ahnung zu haben, was gemeint sei.[1]

Daß die Erklärungen des Dramatikers dem nicht abhelfen,

[1] Avonianus, „Dramatische Handwerkslehre", zitiert nach Hugo Dinger, „Dramaturgie als Wissenschaft", II, 198. Avonianus' Schrift habe ich nicht gelesen.

liegt zutage. Sind sie ja in Wirklichkeit gar nicht da. Deswegen nimmt auch HAUPTMANN Zuflucht zu einem radikalen Mittel, indem er Robert die gelbseidene Börse küssen läßt. Das ist das obenerwähnte konventionell melodramatische Mittel. Man glaubt kaum seinen Augen! Robert, der Zyniker, der vor jeder Gefühlsäußerung sich mit dem bittersten Hohn wehrt, er soll sich plötzlich wie ein grüner Jüngling benehmen? Zwar möglich ist alles, aber nicht glaubwürdig. Und in diesem Falle ist es einfach lächerlich. Ich fühle förmlich, wie bei solchem Anlaß sich die Kinnladen gewaltsam zu einem krampfhaften Gähnen öffnen. Bitte nur zu beachten! Nachdem man minutenlang auf das Ende der unklaren Pantomine gewartet hat, kommt eine solche Lösung. Das erinnert ja an den Zirkus.

Das ganze war ja nicht nötig, denn dieses Aufblitzen einer jähen Leidenschaft ist an und für sich nicht nur wenig glaubwürdig, sondern auch überflüssig. Wenn HAUPTMANN das Motiv der Eifersucht verwenden wollte, so konnte sich die Leidenschaft Roberts für Ida auch ohne den stummen Monolog äußern. Monologe — auch stumme — sind eben nicht dazu da, um aufzuklären, sondern sie sollen dort Anwendung finden, wo der Mensch wirklich mit sich, sei es laut, sei es im Geiste, spricht.

Hat man aber schon den hier ganz unnötigen Monolog verbrochen — wäre es dann nicht doch besser, Robert einige Worte fallen zu lassen? Wie er sagen konnte „Hysterie, verdammte!" so konnten seine Gedanken in weiteren Monologfragmenten zum Ausdrucke gelangen, wie etwa folgende: „Diese Ida! — Der Mann hat Schweineglück alles in allem. Nun ja, dir kommt so was nicht ins Gehege! . . ." „Im Grunde, was findet sie nur an dem Geck? . . ." usw. Das wäre gegen die Schulregel natürlich. Dafür wäre es weniger gegen die Natur und weniger rührselig als das Küssen einer Börse und, was das Wichtigste ist, auch verständlicher. Denn HAUPTMANN mag uns in seiner Regieanweisung noch so sehr versichern, daß es derselbe Beutel ist, den Ida dort hingelegt hatte, dem Zu-

schauer wird der Sachverhalt nicht so schnell klar geworden sein. Das Theater wirkt nur durch Sinnfälliges. Was nicht ein solches ist, fällt durch, zählt nicht, darüber helfen keine intimen Theater hinweg.

So steht es nun mit dem stummen Spiel, das die Naturalisten und ihre Nacheiferer an Stelle des Monologs gesetzt haben. Einem nicht vorhandenem Bedürfnis entsprechend, befriedigt es dieses nicht im geringsten, bietet höchstens eine günstige Gelegenheit dar zum schauspielerischen Humbug.

Noch ein zweites Mittel wenden die Naturalisten an, um den Monolog zu ersetzen. Sie verteilen das in dem Monolog zu Bringende auf die hier und dort verstreuten Andeutungen, Offenbarungen, Mitteilungen des Dialogs. Das Mittel ist nicht neu und nicht schlecht. Ibsen ist ein Meister seiner Verwendung. Es kann übrigens auch, wie der Monolog, mißbraucht werden.

Hauptsache aber bleibt, daß es ein grundsätzlicher Irrtum ist, dasselbe als einen Ersatz für den Monolog anzusehen. Es kann nur Ersatz bieten für den unrichtigerweise als Expositionsmittel verwendeten Monolog. Dieser ist aber kein echter Monolog und durchaus verwerflich. Das echte Selbstgespräch soll nur ein solches sein, ein Sichzurückziehen in die Einsamkeit, Sichbeschränken auf den Umgang mit sich selbst, eine momentane Spaltung der Persönlichkeit zum Zwecke der Selbstberatung. Ein solches Selbstgespräch, einen solchen Kampf oder Auseinandersetzung mit sich selbst kann doch ein Gespräch mit anderen nie und nimmer ersetzen. Was also das letzterwähnte Mittel anbelangt, so ist es eines von den Expositionsmitteln und sollte von Rechts wegen keine Berührung haben mit dem Monolog. Nur eine unrichtige Auffassung der Funktion eines Monologs konnte dazu führen, darin einen Ersatz für denselben sehen zu wollen.

Ganz ausnahmsweise nur kann etwas ähnliches künstlich dazu gebraucht werden, einen Monolog wirklich zu ersetzen. Es geschieht dies in den Fällen, wo eine Person sich vor

jemandem ausspricht, der einfach nur dazu dient, um diesen Eröffnungen als unschuldiger Strohmann beizuwohnen und „sein überflüssiges Dasein auf der Bühne mit Zigarettendrehen, Streichhölzeranzünden, mit jenem von Gegenstand zu Gegenstand Herumlungern, auf dem Schaukelstuhl Baumeln usw. ausfüllt und so ab und zu, des Dialogs wegen, ein Sätzchen dazwischen wirft.“[1] Es ist etwa wie wenn man ein Selbstgespräch vor seinem Hunde führt. Das Tier schaut einem verständnisvoll in die Augen, gähnt bisweilen und dauert es zu lange, so wendet es sich verachtungsvoll weg und verfällt in einen süßen Schlummer.

Wie wir sehen, ist das Ersatzmittel in einem solchen Falle nur ein Maskieren eines echten Monologs, ein „Scheindialog“. Es ist übrigens Geschmacksache, ob man etwas ähnliches verwenden will oder nicht. Zu warnen wäre jedenfalls vor zu ausgedehntem Gebrauche dieses Mittels, das gar zu leicht zum Mißbrauch wird. Das Inslebenrufen solcher „Vertrauten“ erinnert doch zu sehr an verschollene Technik und führt geradenwegs zur widernatürlichsten Konvention und der banalsten Schablone. Wo bleibt dann die Naturwahrheit?

Wir ziehen nun den Schluß. Wie wir gesehen, hat man in gänzlicher Verkennung der wahren Natur des Monologs, wie seiner Funktion im Drama, geblendet durch das immerwährende Hinschielen nach dem Roman und der Epik, etwas verworfen, das durchaus in das Drama gehört. Abgesehen von der nichtversagenden Wirkung des Monologs, ist das Sichzurückziehen in sich selbst ein organisches Glied, ein Stadium im Kampfe der antagonistischen Kräfte, als welcher sich das Drama darstellt.

So ist der Kreuzzug gegen den Monolog nicht nur durchaus verwerflich, sondern es ist geradezu eine der Forderungen für die Fortentwickelung des Dramas, daß man dem Monolog darin den gebührenden Platz wieder zuweise,

---

[1] Hugo Dinger a. a. O. S. 201 in der Anmerkung.

wobei er, von allen fremden Zutaten, falscher Verwendung und konventioneller Unwahrheit befreit, zu einer neuen Wirkungsfähigkeit gelangt.

Dahingegen sind die in Verwendung gebrachten Mittel zum Ersatz des Monologs teils die plumpste Selbsttäuschung, wie die Kommentare in der Bühnenanweisung; teils wirkungslose Stückchen, wie das stumme Spiel; teils ersetzen sie gar nicht den Monolog, wie die Verteilung seines vermeintlichen Inhaltes auf den Dialog; teils endlich führen sie zur Banalität und Unnatur, wie der Scheindialog mit einem „Vertrauten“.

VII. Handlung, Fabel und Idee.

Wir haben im Verlaufe der Analyse und der Kritik oft darauf hingewiesen, daß das naturalistische Drama von der Zustandsschilderung herkommt und auf eine solche ausgeht. Sei es, daß ein Milieu, sei es, daß Charaktere ihr Gegenstand sind, immer ist es Schilderung, die den eigentlichen Inhalt des Dramas bildet. Richard M. Meyer hat daher für dieses Drama die Bezeichnung: „das Drama des reifen Zustandes" gefunden. „Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgendein, keineswegs auffallendes, Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß." „Bei Hauptmann hat dieser neue dramatische Typus etwa folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenwirken nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung die Katastrophe herbei."[1]

Diese Charakteristik ist so treffend, daß wir ihr nichts beizufügen haben. Prüfen wir diesen Typus der Idee, so ergibt sich, daß er nicht im geringsten dramatisch ist. Der „reife

[1] Die deutsche Lit. des neunzehnten Jahrh. 2. Aufl., S. 824.

Zustand" kann zur Not, d. h. wenn man von Mißgriffen absieht, ein tragischer Zustand sein. Aber seine Tragik kann und darf noch lange nicht Gegenstand dramatischer Behandlung sein.

„Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen", sagt R. M. Meyer weiter, „ist die allgemeinste Formel für das moderne Drama dieser Schule."[1] Den Zustand geben wir zu, das „Suchen der Lösung" nur mit mehrfacher Beschränkung. In den allerseltensten Fällen ist es nämlich zu einem bewußten Wollen verdichtet, fast nie zu einem entschiedenen. Ohne Wollen aber gibt es kein echtes Drama. Selbst Hamlet, der Mann mit dem an der Gedankenblässe kranken Willen hat doch immer ein bewußtes Wollen, wenn es auch noch so sehr hin und her schwankt. Bei diesen modernen Gebundenen gibt es gar keinen Willen bis der bewußte „Bote" kommt und ihn weckt.

Es ist nur eine dumpfe Unzufriedenheit da, die aber zugleich Ergebenheit ist. So bei Helene in „Vor Sonnenaufgang", im „Friedensfest", in den „Webern", im „Fuhrmann Henschel", auch in der „Versunkenen Glocke". Oft sind es nur „Nerven" wie in den „Einsamen Menschen", in Halbes „Jugend".

Für beide Arten bietet das naturalistische Drama die zahlreichsten Beispiele: „Toni Stürmer" von Caesar Flaischlen, „Efraims Breite" von Karl Hauptmann, „Tote Zeit" von Ernst Hardt, „Winterschlaf" von Max Dreyer, „Die Familie Selicke" von Schlaf und Holz, „Das Stärkere" von C. G. Reutling, „Stickluft" von Franz Servaes, „Zu Hause" von Georg Hirschfeld und viele andere.

Mit Recht übersetzte auch Louis Bennoist-Hanappier den Ausdruck R. M. Meyers „Das Drama des reifen Zustandes" mit „*drame des âmes nostalgiques*". Das Drama der nostalgischen,

[1] A. a. O. S. 826.

sich sehnenden Seelen, das ist vorwiegend das moderne deutsche Drama der realistischen Schule. Sein Gegenstand ist nicht irgendein Konflikt, Zusammenstoß, sondern ein schleichendes Übel, ein unentrinnbares Geschick. Dieser Gegenstand ist aber undramatisch durch und durch. Er ist episch, weil es eben ein dauernder Zustand ist. Wird sein allmähliches Werden, seine Ausreifung und seine natürliche Lösung dargestellt, so haben wir einen modernen Roman, wie „Müde Seelen" von GARBORG. Wird der Schilderung des Zustandes weniger Raum gestattet und eine von außen kommende plötzliche Wendung und Lösung gegeben, so haben wir eine Novelle.

Da das Drama für breitere Schilderung und längeres Verweilen keine Zeit gibt, so ist es nur natürlich, daß sich unsere realistischen Dramatiker novellistischen Stoffen zuwandten, oder sich dieselben novellistisch zustutzten. So ist es auch. Die meisten modernen Dramen sind eigentlich dramatisierte Novellen. Diejenigen HAUPTMANNS auch hier vor allem. So „Vor Sonnenaufgang", „Das Friedensfest", „Einsame Menschen", „Fuhrmann Henschel" (ein Gegenstück zu „Bahnwärter Thiel"), „Michael Kramer". Von den Dramen anderer Verfasser seien nur genannt „Familie Selicke", „Jugend", „Eisgang", „Zu Hause", „Stickluft" u. a.

Bei vielen dieser dramatisierten Novellen ist überdies, wie schon bei der Analyse der einzelnen Werke erwiesen wurde, die dramatische Wendung, das Erscheinen des „Boten", ein äußerliches Anhängsel, ein künstliches Mittel, um einen Konflikt, eine Gärung herbeizurufen. Es ist, als ob man ein Experiment anstellen wollte, eine Probe auf die Richtigkeit der Diagnose, welche lautet: „Nostalgie". Der Verfasser sagt uns: Seht, wenn nun jemand kommt von draußen, um die Augen zu öffnen, so rollt das Unglück ab, wie das Uhrwerk bei Umdrehung eines Hebels. („Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen", „Jugend".)

Entsprechend dieser Beschaffenheit der Fabel wird auch die Handlung geführt, insofern man eben Schilderung überhaupt Handlung nennen darf. Das, was bei dem echten Drama Exposition ist, bildet hier fast den ganzen Inhalt des Dramas, manchmal den ganzen, so in der „Familie Selicke“. Eine Art äußerlich eingewirkter Handlung läuft nur nebenbei her. Es ist die Handlung des „Boten von Außen“. So dient das Eingreifen Loths im „Vor Sonnenaufgang“, Idas im „Friedensfest“, Anna Mahrs in den „Einsamen Menschen“, Maxens im „Kollegen Crampton“, auch Rautendeleins in der „Versunkenen Glocke“ nur dazu, damit sich die Verhältnisse, der Zustand, offenbart.

Auch dort, wo die Absicht nicht so kraß hervortritt, bleibt immer das entscheidende Ereignis ein äußeres, mit den gegebenen Zuständen nicht innerlich verbundenes. So sehen wir, wie in Halbes „Jugend“ die Einführung eines verhängnisvollen Ereignisses rein äußerlich geschieht. Außerdem werden wir nicht durch den Gang der Ereignisse belehrt, sondern durch die Worte der Beteiligten und durch eine symbolische Nebenkatastrophe beredet, daß dies eine Katastrophe sei. Jene Nebenkatastrophe erst bringt uns das greifbar vor die Augen, was wir sonst als eine künftige Folge der Ereignisse ahnen müßten. Sie steht aber mit ihnen in einem nur sehr losen und künstlich herbeigezogenen Zusammenhang.

Man sieht, die Novelle ist manchmal spröde genug, um sich nicht leicht in die Verhältnisse des Dramas fügen zu lassen. Wie mager ist dabei die Katastrophe bei Halbe! Ein unschuldiges Opfer der blinden Wut eines Wahnsinnigen, das ist ein höchst trauriges Ereignis, aber doch kein Schluß eines Dramas. Daran ändert nichts die Absicht des Verfassers, durch den Tod Annchens symbolisch auszudrücken, daß ihr Geschick sei, ein Opfer zu werden. Wohin würde man kommen, wenn man sich so überall statt redlicher Arbeit mit so nachlässig eingefügten symbolischen Surrogaten begnügen wollte? Da könnte ja bald das ganze Drama ungeschrieben bleiben

und statt seiner eine Sentenz gegeben werden. Etwa: „so ist es in der Welt, junges Blut wallt plötzlich auf, besonders unter diesen und diesen Umständen und dann ist das Weib gewöhnlich das Opfer.“ Man mißverstehe uns nicht. Nicht gegen das Symbolisieren wendet sich unser Vorwurf, sondern gegen die leichtfertige Arbeit bei seiner Einführung. Alles, was in das Drama kommt, muß sich seinen Gesetzen fügen. Auch das Symbol. Das Ereignis, welches das Symbol darstellt, muß also dramatisch motiviert sein.

Daran liegt es ja eben bei jenen Dramatisierungen novellistischer Stoffe, daß sich die naturalistischen Dramatiker hierbei — im Gegensatz zu Ibsen — nicht einmal Mühe geben, den Stoff den Forderungen des Dramas entsprechend umzumodeln. Sie gießen ihn einfach in eine dramatische Form, Dialog bleibt Dialog, Bericht wird in die Bühnenanweisung getan und ist die Zeit der paar Akte um, so ruft man einen Mord, Selbstmord oder sonst ein Unglück zu Hilfe, manchmal — und das ist konsequenter — gar nichts, sondern sagt mit salbungsvoller Betonung: „Der Vorhang fällt langsam.“ Oder „Der Vorhang fällt schnell“. Uns ist es aber gleichgültig, ob der Vorhang schnell oder langsam fällt. Nicht gleichgültig kann es sein, daß die modernen Dramen meist ohne eigentlichen Schluß sind. Wo aber ein solcher da ist, wie durchgängig bei Hauptmann, da ist er gewaltsam durch ein äußeres Ereignis oder durch eine unmotivierte Tat herbeigeführt.

Diese letzte Art ist, wie gesagt, nicht konsequent, sie bildet ein Zugeständnis an die Forderungen des Dramas oder sagen wir, der Bühne. Auf die erste Art dagegen bilden sich Naturalisten recht viel ein. Sie sagen: Das ist eben das Neue darin. Dramen sind keine Anekdoten, daß man die Neugierde auf den Ausgang befriedigen sollte.

Ganz recht. Dramen sind keine Anekdoten. Man ist auch auf den Ausgang gar nicht neugierig. Man will nur, daß ein solcher da sei. Nicht wie er ist, sondern, daß er sei

ist das Entscheidende. Ist man etwa über den Ausgang des „Ödipus“, der „Antigone“ im Zweifel? Oder des „Lear“, des „Macbeth“, des „Othello“, des „Hamlet“? Oder „Wallensteins“? Oder von HEBBELS „Herodes und Marianne“, „Maria Magdalena“?

Das Drama ohne Ausgang ist ein Widersinn, so wie ein Kampf ohne Ausgang ein Widersinn wäre. Man verliert den Glauben an den Ernst des Kampfes, wenn er keinen Ausgang hat. Deswegen muß das Drama einen Ausgang haben, nicht aber um jemandes Neugierde zu befriedigen.

Es zeigt uns hingegen die ganze Führung der Handlung, die Breite der Exposition, das Verweilen bei Episoden und Schilderungen, dann das jähe unvermittelte Ende, das oft ein einfaches Abbrechen der Darstellung ist, daß die naturalistischen Dramatiker vom Epischen kommen und zwischen demselben und dem Dramatischen nicht zu unterscheiden wissen. Ihre Berufung auf das Leben ist der beste Beweis dafür. Denn zwar gibt auch das Drama das Leben wieder, nicht jedes Leben aber.

Es hängt nicht von der zufälligen Laune des Verfassers ab, in welche Form das gegebene Thema gegossen werden soll. Die einzelnen Kunstformen haben ihre besonderen, ihnen entsprechenden Gegenstände der Darstellung. Ein Rückfall in die primitiven Entwicklungsstufen der Kunst ist es sohin, wenn man glaubt jeder Ausschnitt des Lebens lasse sich ebensogut im Drama als in einer Novelle darstellen.

Und was schon für die Wahl des Gegenstandes gilt, hat noch mehr Geltung für die Art seiner Darstellung. Wenn es klar ist, daß ein und derselbe Gegenstand anders in einer Skulptur und anders in einem Bilde dargestellt wird, warum will man es für das Drama nicht zugeben?

So sagt man, in besonderer Beziehung auf die Akt- und Dramenschlüsse, ferner, daß das Leben nicht dutzendweise solche effektvollen Abschlüsse darbietet. Auch das ist richtig. Nur muß man fragen, weswegen denn dann die neueren Drama-

tiker dutzendweise Dramen liefern? Wenn man aus jedem interessanten Ereignis, aus jeder Begebenheit, aus jeder Unzufriedenheit gleich ein Drama konstruiert, so ist es nur zu verständlich, daß man von „effektvollen Abschlüssen" abstehen muß. Spricht es aber gegen diese, nicht eher gegen das leichtfertige Dramenproduzieren?

Es war eine Zeit, wo alles, was nur die Feder zu führen wußte, sich auf das Novellenschreiben verlegte. Was einem irgendwie nur begegnete, mochte es das Geringste sein, das goß man in Novellenform. Meister der Novelle verstanden dabei wohl, durch die Darstellung das Unbedeutende des Inhalts zu einem Bedeutenden zu verwandeln, oder es wenigstens über der Kunst der Darstellung vergessen zu lassen. — Nicht ein jeder aber war Meister. — Mit der Zeit wurde man der Novelle überdrüssig. Man wurde anspruchsvoller, man wollte von den weltbedeutenden Brettern herab wirken. Die Stoffe aber mit der Form zu wechseln — das ist keinem in den Sinn gekommen.

Wozu auch? Wer kennt nicht das Premièrepublikum der Residenzen? Leute, die gestern Streichhölzer verkauften, schwingen sich zu Millionären auf. Das ist ganz in der Ordnung. Nicht in der Ordnung aber ist es, wenn solch ein zusammengewürfeltes Publikum Kunstgesetze dekretiert, wenn Dichter und Kritiker (wer sind diese?) sich um die Wette bemühen, ihrem Geschmack zu fröhnen. Dann kommt man allmählich zu recht wunderlichen Vorstellungen, zu recht bedenklichen Ergebnissen.

Es ist fast auf jedem Gebiete der Kunst wahrzunehmen, daß aus der Not eine Tugend gemacht wird. Weil ein gewisses Publikum weder Verständnis, noch Sinn, noch Geduld hat für ein wahres Drama, weil den modernen Verfassern die Muße, die Ausdauer und der Atem abgeht zu größer angelegten Werken, so werden Anekdoten, Novellen, Aperçus zu Dramen aufgetrieben.

Wir möchten nun an die Ausführungen über den Schluß des Dramas noch einige Bemerkungen über den Tod, als Ab-

schluß eines dramatischen Schicksals anknüpfen. Die modernen naturalistischen Theoretiker lächeln vornehm über SHAKESPEARE und die alten Dramatiker samt und sonders, weil es bei ihnen bekanntlich ohne ausgiebiges Blutvergießen nicht abgeht. Wie hoch dünken sie sich über jenen Barbaren zu stehen. Sie weisen auf die steigende Versittlichung hin, welche das gegenseitige Abschlachten allmählich zu verschollenen Institutionen macht. Die Bestie im Menschen, so sagt man, sterbe allmählich ab und so naht die Zeit, wo die Tragödie ein Anachronismus sein werde, denn sie werde längst aufgehört haben, ein Spiegel des Lebens zu sein.[1]

Über die Voraussetzung dieser Aussicht wollen wir nicht streiten. Möglich ist, daß die Bestie in uns abstirbt. Aber bis sie gänzlich verschwindet, hat es noch lange Zeit. Wie auch die naturalistischen Dramatiker in praxi oft einsehen, ist übrigens der Tod in der Tragödie das Symbol gänzlicher Vernichtung. Da das Drama sich als Kampf darstellt, so ist Vernichtung als sein vornehmstes Ziel nicht zu vermeiden. Wohl könnte eine Zeit kommen, wo die Vernichtung — wie schon jetzt ausnahmsweise — klar und entschieden in anderer Gestalt als im Tode zutage treten würde. Dann würde diese Gestalt häufiger die Stelle des bisherigen Todes einnehmen. Vorläufig sind wir noch weit davon.

Andererseits aber ist der Tod einmal nicht von dem menschlichen Leben überhaupt zu trennen. So wird denn auch gewaltsamer Tod immer zu seinen ständigen Einrichtungen gehören müssen. Daß er nicht zu den alltäglichen Dingen gehören wird, was ist dabei? Auch jetzt und seit jeher starb die Mehrzahl der Menschen eines natürlichen, ruhigen Todes. Das Drama stellt aber nichts Alltägliches dar. Fortinbras sagt im „Hamlet“

> O, stolzer Tod, welch hohes Fest
> Bereitest du in deiner ewigen Halle,
> Daß du mit einem Schlag so viele Fürsten
> So blutig schlachtest?

---

[1] Vgl. HERMANN BAHR, „Dialog vom Tragischen“, Berlin 1904 S. Fischer.

„Hohe Feste der Vernichtung“ sollen ebenfalls Dramen sein. Erschüttert sollen wir werden im Drama, in den Grundfesten unserer Seele und nichts ist so erschütternd erhaben, wie das grauenhafte Werk des stolzen Todes, die geheimnisvolle Auflösung des Lebens, seine Kehrseite, seine Ergänzung. Des Lebens höchste Steigerung ist das Drama, darum ist der Tod sein würdigster Abschluß, wie sich die tiefsten Schatten neben die stärksten Lichter stellen.

Und wiederum sehen wir ein Unvermögen der Modernen, eine Not zu einer Tugend umgedichtet. Weil man es nicht versteht, Feste des Todes zu bringen, sieht man auf sie verächtlich herab. Und doch hat ein ganz Moderner, einer, der das Wort von dem „Tragique quotidien“ zuerst geprägt hat, dem Tode als Gottheit des Dramas geopfert. MAETERLINCKS „Die Blinden“, „Der Eindringling“ und „Das Heim“ sind Hohelieder des Todes, gesungen von einem, der seine schaurig hehre Schönheit mit ehrfurchtsvoller Inbrunst bewundert.

Diejengen aber, die den Tod aus dem Drama bannen möchten, sie verwechseln das gewöhnlich Gemeine mit dem ewig Wahren. So erweist sich denn die naturalistische Theorie auch in diesem Fall als eng, schief und auf das Drama nicht passend.

Indem wir nun noch einmal auf die Idee im naturalistischen Drama zurückgreifen, möchten wir noch auf einen Umstand aufmerksam machen, der auch zur Klärung seiner Stellung beitragen kann. Wir meinen seine enge Verwandtschaft mit den französischen Thesen- und dem Tendenzstück im allgemeinen. Auf den ersten Blick scheint dies paradox zu sein. Geht doch die naturalistische Theorie von der strengsten Objektivität aus. Die Kunst hat nach ihr „die Tendenz Natur zu sein“ und nichts als Natur. Natur ist aber thesen- und tendenzlos.

Doch sprechen Tatsachen eine zu beredte Sprache. HAUPTMANNS erstes Drama nennt sich „sozial“ und ist ein „Paten-

kind" von Tolstois „Macht der Finsternis". Wir haben auch bei seiner Besprechung die ihm innewohnende Tendenz beleuchtet. Dient doch die ganze Einführung Loths, insofern er nicht „Bote der großen Welt" ist, nur dazu, um dieser Tendenz Worte zu leihen.

Auch eine These ist da. Sie lautet etwa: „Was muß geschehen, wenn filzige, an Elend gewöhnte Bauern, plötzlich, ohne irgendwelches eigene Verdienst steinreich werden . . . ?" Daß diese These albern ist, wurde schon erwiesen. Ihre Existenz im Stück läßt sich aber nicht wegleugnen. Kompliziert wird sie mit der These von der erblichen Belastung und mit der Tendenz gegen den Alkoholismus.

Wie „Vor Sonnenaufgang" ist auch „Das Friedensfest" ein Thesenstück. Seine These könnte ungefähr wie die Worte Roberts lauten: „Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen von sechzehn und schleppt sie in einen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter, unternehmender Geist. Ein Mann, der noch eben die weittragendsten Projekte schmiedete, tut sich mit einer Frau zusammen, die noch vor wenigen Jahren fest überzeugt war, man könne Amerika als Stern am Himmel sehen. Was kann daraus werden, wenn nicht ein stehender, fauler, gärender Sumpf? Liebe — keine Spur. Gegenseitiges Verständnis, Achtung — nicht Rühran — und die Kinder, die auf diesem Beet gewachsen, was können die werden? Das Leben dieser Familie, wie kann es sich gestalten? . . ." Die These also des „Nichtverstandenwerdens", die Hauptmann dann noch zweimal entwickelt, verbunden wieder mit derjenigen der erblichen Belastung und anderen.

Und mit einer kleinen Änderung sehen wir wiederum die erste These in den „Einsamen Menschen". Sie lautet ungefähr: „Ein geistig hochstehender Mann, hochstrebend und radikal in seinen Gesinnungen, tut sich mit einem braven aber beschränkten Weib zusammen, lebt in einer Umgebung, die gar kein »Verständnis« für ihn hat. Und nun kommt eine

»verwandte Seele«. — Hat er das Recht, alles zu verlassen, um ihr zu folgen?“

Von den „Webern“ wird entweder behauptet, daß sie kein Tendenzstück seien oder, daß sie eines im besten Sinne des Wortes sind. Wahr ist, daß sie eine Tendenz haben. Ob im besten Sinne, ist hier gleichgültig. Auch die Wahl des Stoffes allein kann schon Tendenz enthalten.

Auch die Komödien „Kollege Crampton“ (Alkoholismus) „Der Biberpelz“ und „Der rote Hahn“ wären hier beizuzählen. Von anderen Autoren: Hermann Bahrs „Neue Menschen“, „Die große Sünde“, „Der Meister“; Otto Ernsts: „Die größte Sünde“; Max Halbes: „Freie Liebe“, „Jugend“ auch „Eisgang“; Otto Erich Hartlebens: „Angele“, „Die Erziehung zur Ehe“, „Die sittliche Forderung“; Philipp Langmanns: „Bartel Turaser“; Carlot Gottfried Reutlings: „Das Stärkere“; Franz Servaes: „Stickluft“; Caesar Flaischlens: „Toni Stürmer“, „Martin Lenhardt“; Johannes Schlafs: „Gertrud“, „Der Bann“; Ernst Hardts: „Tote Zeit“. Endlich des Halbnaturalisten Hermann Sudermann: „Die Ehre“, „Sodoms Ende“, „Heimat“, „Glück im Winkel“. Natürlich wollen wir damit nicht behaupten, daß alle genannten Stücke und noch viele andere derselben Art, konsequent naturalistisch seien. Sie stehen aber doch mehr oder weniger unter dem Einfluß der naturalistischen Schule, sind ihrer Anlage nach naturalistisch gedacht, streben also an naturalistisch zu sein und gehen auch meist unter naturalistischer Flagge. Sie haben auch ein jedes eine mehr oder minder ausgesprochene Tendenz oder These.

Angesichts der Tatsache nun, daß das naturalistische Drama in der überwiegenden Mehrheit seiner Produktion Thesen- oder Tendenzstücke enthält, ist zu fragen: wie erklärt sich dieser Widerspruch? Wir berufen uns auf das bei der Besprechung von Hauptmanns Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang“ Gesagte. Der literarische Sturm und Drang der neunziger Jahre richtete sich nicht nur gegen die alte Kunst,

sondern gegen alles Alte. Es war eine allgemeine Auflehnung gegen das Bestehende, deswegen war sie unbestimmt und schwankend in ihren Zielen, bestimmt nur in der Färbung ihrer Gesinnung und diese war radikal. Verbessern, heilen von Grund aus, wiederaufrichten wollte man überall und alles. Ebensogut wie gegen die Kunst der Epigonen wandte sich der Zorn der Gerechten gegen allen Unfug, als da war: Trunksucht, konventionelle Lüge in allen bürgerlichen Institutionen, in der Ehe und Familie, Religion und Moral, gegen die Unterdrückung der Frau und wiederum gegen die Sklaverei des Mannes; gegen die Sklaverei überhaupt des vierten Standes, des geistig über seiner Umgebung stehenden Individuums; gegen die Entartung in allen ihren Erscheinungen und Formen.

Sowie sich aber die Revolution nicht auf die Kunst allein beschränkte, mußte sie mit unerbittlicher Logik zur Tendenz- und Thesenkunst führen. Das ist auch die moderne Kunst meistenteils geblieben bis auf den heutigen Tag. Wie weit dies durchaus schlecht ist, ist hier in diesem Zusammenhange Nebensache. Hauptsache bleibt, daß durch die Tendenz oder die These der meisten seiner Werke der Naturalismus seiner eigenen Theorie ins Gesicht schlägt, sich gegen sich selbst kehrt und sich selbst verneint. Ferner ist es für uns von Bedeutung, festzustellen, daß mit der Tendenz und These das naturalistische Drama zu einer Nebenform des Dramas wird, seine Tragik zu einer Nebentragik oder Teiltragik. Denn nur das allgemeine Menschliche, das Ewige in dem ewigen Wechsel der Erscheinungen kann Gegenstand des wahren Dramas sein, ist tragisch. Wo der Druck besonderer Verhältnisse als Grund des tragischen Schicksals auftritt, da ist für die reine Tragik kein Platz. Aktuelles ist nie und nimmer tragisch und kann es nicht sein.

Doch ist das Problem der neuen Kunst tiefer zu fassen. Wer die Revolution nur als eine Auflehnung gegen überwundene oder überwunden scheinende Form, oder gegen unerträgliche Institutionen und Zustände auffassen möchte, der würde ihr

doch nicht ganz gerecht werden. Nicht um die Form, auch nicht um das Aktuelle allein konnte es den stürmenden Neuerern zu tun sein. Was sie dunkel, vielleicht aber desto intensiver und schmerzlicher fühlten, war doch noch etwas anderes.

Sie fühlten ungefähr folgendes: Alles das, was uns die alte Tragödie bringt, es mag sehr tragisch sein. Das Schicksal eines Ödipus, eines Lear, eines Hamlet. Sie waren aber doch Könige und Prinzen. Und all die anderen Tragödien, sie behandelten nur Ausnahmsschicksale und Ausnahmsmenschen. Allein da geschieht es nun, daß einem das Tragische auf der Straße begegnet auf Schritt und Tritt und hohläugig ansieht. Bei hellichtem Tag geht es leibhaftig um und macht einem erschauern bis ins Innerste der Seele.

Ein an allen Gliedern zitternder, ein schlotternder und zappelnder Gesell, elend und verkommen, mit trübem, abwesendem Blick in seinen Glasaugen. Ein Wrack von einem Menschen, unentrinnbar dem Säuferwahnsinn verfallen. Seine Tage sind gezählt. Er wird von einem schmächtigen, engbrüstigen, weinenden Mädchen geführt. Er stammelt etwas nach Art der Säufer mit lallender Zunge. Er möchte eifrig in das Mädchen hineinsprechen, wohl zu seiner Beruhigung. Das Mädchen jedoch hört kaum seine Worte, es geht schweigend neben dem Vater her und stille Tränen rinnen seine Wange herunter. Daheim wartet ihrer vielleicht eine schwindsüchtige Mutter, die die letzten Funken ihres Lebens anfacht, um für die Notdurft der Familie und den Branntwein des Mannes aufzukommen. Wer weiß, wie bald die Nadel ihren fiebernden Fingern entfallen wird und sie ihre erschöpften Glieder ausstreckt, um nicht wieder aufzustehen. Dann ist das junge sprossende Leben nur an einen Wrack gekettet. Und wenn auch diese Ruine zusammenstürzt und das Mädchen bis dahin und ferner den Fangarmen der Straße nicht verfällt, was wird aus ihm? Seit der ersten Kindheit wurde es vom Vater mürbe geschlagen, wenn er in seinem Säuferzorn gegen Weib und Kind tobte. Wie lange noch und es bekommt einen Mann,

der es samt Kind zu schlagen beginnt. — Und das ist sein Leben nun vom ersten Augenaufschlag des unschuldigen Kindes bis zum letzten, müden Augenschließen im Krankensaal eines Hospitals. Nichts als Flüche und Schläge und Kummer und Not und bösbittere Tränen.

Und dies ist kein Einzelschicksal. Ganze Schichten der Bevölkerung, wimmelndes Gewühl, Generationen auf Generationen trost- und lichtlos in der schrecklichsten Qual des Lebens dahintappender Existenzen.

Solches nun begegnet dem modernen Dichter auf Schritt und Tritt und sein Auge hängt gebannt an seinem Anblick. Und es schreit nach seiner Gestaltung in ihm, seit Dostojewski die Wege gewiesen. Und so ging der eine oder der andere und setzte sich hin, um zu schreiben. Die Tragik des Alltages, Maeterlinks „tragique quotidien" suchten sie in ihren Werken zu bannen.

So entstanden Novellen wie „Papa Hamlet", so „Die Familie Selicke". Was ist aber geschehen? Das Stück wirkt nicht! Wie? Ist das darin Dargestellte nicht tragisch? Ja, aber es ist nicht nur „Tragik des Alltages", sondern das, was ich schon oben „schleichende Tragik" nannte. Das Drama kann nur „akute" Tragik brauchen. Die „schleichende" gehört in den Roman und die Novelle und wirkt auch bei einem Dostojewski gewaltig.

Will man sie aber durchaus in das Drama bringen, so muß man sich seinen Gesetzen fügen und es verstehen, „schleichende" Tragik in „akute" zu verwandeln. Nicht die impressionistisch naturalistische Zustandsschilderung ist der Weg dazu. Dazu kann nur Darstellung der Bewegung, des gewaltsamen Anpralles, der plötzlichen Entladung führen. Man verglich mit Recht das Drama mit dem Epigramm. Beiden ist gemeinsam, daß sie lang gesammelte Kraft zum verdichteten Ausdruck bringen. Hier die Kraft des Gedankens, dort künstlerischen Schauens — wenn auch die Wucht sich in beiden Fällen nicht vergleichen läßt.

Wiewohl man sich nun nicht mit vollem Rechte auf das Bild des Alltages beruft, so kann jedoch darauf hingewiesen werden, daß auch der Alltag oft Beispiele solcher plötzlicher Entladungen darbietet, wenn auch nicht oft genug für die rein rezeptive und flüchtige Beobachtung. Es genügt, der Gerichtssaalchronik ein wenig mehr Aufmerksamkeit zu schenken, um zu merken, daß das Explosive noch keineswegs aus unserem polizeilich geregelten Alltag verschwunden ist, ja des Dauernden darin eigentlichster, letzter Ausdruck ist, sein Sinn und Sinnbild.

So ergibt sich wiederum von einem neuen Gesichtspunkte eine Bekräftigung unserer früheren Ausführungen von der Bedeutung des gewaltsamen Todes als Abschluß eines dramatischen Schicksals. Wenn die geladene Feuerwaffe an der Wand hängt, so birgt sie zwar eine furchtbare Kraft, aber selbst jahrelanges, tägliches Anschauen der Waffe wird dem Unkundigen ihren Gehalt und ihr Wesen, ihren Sinn nicht enthüllen. Wird sie aber einmal zur Verteidigung von Gut und Leben oder im plötzlichen Ausbruch eines wilden, ungebändigten Zornes gebraucht, so tritt mit einem Male, in einem Augenblicke in schrecklicher Weise zutage, was sie in all den Jahren gewesen ist. Jäh und plötzlich offenbart sich als ihr Wesen und Sinn: Vernichtung.

Solch furchtbar unheilschwangere Gewalten sind auch oft, die Menschen des Alltages. Der Unkundige sieht es ihnen aber nicht an. Will man ihre vernichtende Kraft in einem blitzartig durchleuchteten Augenblick sichtbar werden lassen, so muß man sie bis zum plötzlichen Entladen bringen. Dies ist Sache des Dramatikers.

Auch der Epiker schildert verderbliche Gewalten, jedoch nicht in einem plötzlichen Ausbruch. Homer sagt in seiner Invokation, er wolle den verderblichen Zorn des Pelliden schildern. Für den Dramatiker war da nichts zu holen, wie viele Opfer er auch forderte.

Nun war aber Ajax da, bieder und edel und tapfer. Wie

sich nun diese unschuldig scheinende Kraft plötzlich zu einer verheerenden verwandelt und gegen sich kehrt, das konnte den Dramatiker zur Darstellung locken.

Solcher Ajaxe gibt es mehr im Alltagsleben, als man ahnt. Man muß nur die Kraft des Dramatikers haben, die schlummernde Bestie zu wecken. Wie meisterlich verstand es nun wieder SHAKESPEARE! Konnte König Dunkan es ahnen, als er Macbeth mit Ehren überschüttete, daß er sich damit seinen Mörder bestellte? Ahnte dieser es selbst? Die verderbliche Kraft schlummerte in ihm, ohne daß er von ihr etwas wußte.

Oder konnte es Desdemona ahnen, als sie vor dem Rat Venedigs, angesichts des zürnenden Vaters, in Othello ihren Gemahl und Herrn begrüßte und frei erklärte, wie sie ihn liebe, daß es ihr Würgengel ist? Wer von allen Anwesenden würde es nicht für Wahnsinn erklären, wenn es jemand voraussagen wollte? Und doch war es derselbe Othello, der ihr später nicht einmal Zeit ließ, ihre Gedanken zu sammeln, als er sie mordete.

Wenn dagegen HAUPTMANNS Weber auch mehr vernichtet hätten, als ein paar unschuldige Fenster und Spiegel, man dürfte sich nicht wundern. Menschen, die in einer solch unnatürlichen Weise gepeinigt waren, sollten, könnte man denken, zu viel schrecklicheren Dingen fähig sein. Was ist dabei? Aber der süße Liebesworte lispelnde ritterlich zärtliche Othello?

Einmal nur ist es HAUPTMANN gelungen, eine ähnliche Wandlung zur Darstellung zu bringen und dieses eine Mal war es merkwürdiger Weise in einer Novelle. Der „geborene“ Dramatiker schwächte dann die dramatische Wendung der Novelle im Drama noch beträchtlich ab. Aus dem „Bahnwärter Thiel“, welcher Frau und Kind im Wahnsinn ermordet, wurde Fuhrmann Henschel, welcher nach furchtbaren Drohungen gegen andere sich selbst erhenkt.

„Schleichende“ Tragik in „akute“ dramatische zu verwandeln, ist den naturalistischen Dramatikern nicht gegeben.

VIII. Ergebnis.

Wir kommen nun zum Schluß unserer kritischen Ausführungen. Wir glauben nachgewiesen zu haben, daß das naturalistische Drama von der naturalistisch-impressionistischen Erzählung herstammt und in einer Kunsttheorie fußt, die, von den bildenden Künsten kommend, einseitig auf eine besondere Gattung der epischen Dichtung, eben jene naturalistisch-impressionistische Erzählung zugeschnitten, dann irrtümlich auf das Drama angewendet worden ist.

[Diesem Tatbestande entsprechen die Eigentümlichkeiten, Schwächen und Mängel des HAUPTMANNschen Dramas. Breite Zustandsschilderung, episch in allerlei Episodisches zersplittert, ohne eigentliche Handlung, ohne Kampf und Bewegung, ohne rechten, jedenfalls zwingend notwendigen Schluß. Die Darstellung der Charaktere, bei der genauesten Zeichnung und Schilderung der äußeren Erscheinung, doch unzureichend, um die Handlungsweise der Personen — insofern eine vorhanden ist — zu motivieren, die Charaktere selbst meist kraft- und willenlos, schwankend und unselbständig, oft kläglich. Der Versuch, die naturalistisch-impressionistische Methode auf das historische Drama zu übertragen, muß als völlig gescheitert angesehen werden.]

Daß dies alles nicht nur in der individuellen Art von HAUPTMANNS Talent, sondern in der Richtung seine Ursache hat, ergibt sich, wie wir hoffen, ebenfalls aus unserer Analyse.

Alle speziell naturalistischen Kunsttheorien sind eine Reaktion gegen die jeweilige Verflachung und gegen die Abkehr vom Wahren und Echten des Epigonentums.

Sie trachten den unterbrochenen Zusammenhang mit der Natur, der Allmutter und Allernährerin aller Kunst, wiederherzustellen. Sie verwechseln aber in ihrer Einseitigkeit das Heilmittel mit dem Zweck.

Wirklichkeit kann in der Kunst nur Mittel sein, um den inneren Kern, den eigentlichen Inhalt der Kunst, bildlich auszudrücken. Derselbe Inhalt kann aber unter Umständen durch minder treues Abbilden der äußeren Wirklichkeit erreicht werden. Wendet man aber das Mittel der treuen Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit auch an, so soll man sich immer dessen bewußt sein, daß dies nur Mittel der Darstellung ist und sich als solches den höheren Zwecken der Kunst unterordnen muß.

Wo die Kunst bei der treuen Wiedergabe des Wirklichen als solcher stehen bleibt, gibt es nur Rudimente, Ansätze der Kunst. Zwittergebilde, die man nur im uneigentlichen Sinne Kunst nennt. Eine Skizze, eine Studie und sei sie von einem Buonarotti oder Da Vinci bleibt Skizze oder Studie, wertvoll für uns nur, weil sie das Werk eines Großen ist, ebenso wie ein poetisches Fragment eines großen Dichters uns teuer ist und doch nur ein Torso.

Im Drama insbesondere enthüllt sich uns das Geheimnis des menschlichen Lebens durch Kampf und Bewegung, durch Anprall antagonistischer Kräfte. Nur dieser Kampf ist uns wichtig. Die Entwicklung dieses Kampfes ist das, was man dramatische Handlung nennt. Wir genießen weiter das Drama durch Schauen und Hören und dieses Mittel des Genusses, welches gespannte Aufmerksamkeit des Genießenden beansprucht, erfordert in Verbindung mit dem Inhalt des Dramas die größte Konzentration und strengen architektonischen Bau, in dem alles Überflüssige auch schädlich ist. Dieses innere Gesetz der Konzentration waltet unerbittlich

und bedingt die Wirkung, deren Mangel doch jede Kunst aufhebt.

Der Naturalismus muß sich deswegen im Drama, in viel höherem Grade auf seine Funktion, Mittel der Darstellung zu sein, beschränken.

Alle die Errungenschaften des Naturalismus und Impressionismus, Intimität, Kompliziertheit und Fülle der Probleme, das Verteilen des Lichtes auf das Nebeneinander, das Milieu — sind schöne Dinge. Die neuen Gesichtspunkte, die neue Art des Schauens, mögen ihren Wert und ihren besonderen Reiz haben. Es mag vieles in unserer Zeit nach dieser Richtung hin drängen, die Demokratisierung der Kunst einerseits, die Verfeinerung unseres Wahrnehmungsvermögens andererseits. Bei dem allem darf man aber eine Grundwahrheit nicht vergessen: kein Vorteil, ohne Nachteil, kein Gewinn ohne Opfer. Es ist nun die Frage, ob die Opfer hier nicht zu groß sind im Hinblick auf den Gewinn. Dies ist aber in unserem Fall so sehr wahr, daß die Bedeutung und Wirkung des Dramas dabei verloren geht, die Vorteile dagegen überhaupt nicht zur Geltung gelangen. Die einzigartige Wirkung, ihre Tiefe und Nachhaltigkeit, das Grandiose und Monumentale des Dramas sind bedingt durch die größte Einfachheit und Klarheit der Verhältnisse. Das Drama ist von allen Kunstformen die im höchsten Grade fokal angelegte. Alles muß sich hier um einen Brennpunkt ordnen, und dieser fokalen Anordnung entspricht auch die Lichtverteilung. Darin sind die Grenzen der Dezentralisation gegeben.

Ähnlich steht es mit der Intimität und Kompliziertheit. Es sind Errungenschaften der poetischen Darstellung vor allem. Auf fremdem Boden, auf dem Boden des Dramas, der für das Großzügige und Großgestaltete geschaffen ist, fristen die zarten Pflanzen ein kümmerliches Dasein, wenn sie nicht gänzlich vernichtet werden.

Andererseits ist die Intimität ein Feind der Größe und Monumentalität. Nie wird man es erreichen, daß man den

Anblick gigantischer Berge, stolzer, gewaltiger Dome genießen werde gleichzeitig mit dem intimen Bilde der Hütten, des Buschwerks, der Täler und Niederungen, mit dem bunten Gewimmel der Häuser und Menschen zu den Füßen des Domes. Der ragenden Größe aber gehört das Drama.

So kommen wir denn zum Schluß, daß das naturalistische, auf breite Zustandsschilderung, äußerste Treue in der Wiedergabe der Oberfläche der Erscheinungen ausgehende beschauliche Prinzip im Drama — wenn es sich nicht einem höheren, dem dramatischen Prinzip der Bewegung, Wandlung und Konzentration, vollständig unterordnet, wenn es mehr sein will als eine Mitteilungsform unter anderen — nur schädlich, hemmend und auflösend, ja vernichtend wirkt.

Das Drama selbst ist und kann weder naturalistisch, noch idealistisch, symbolisch oder sonst wie sein. Es soll und muß vor allem dramatisch und tragisch sein. Das übrige ist Frage der Mittel, der Ausdrucks- und Mitteilungsweise. Deswegen kann bis zu den von uns oben bestimmten Grenzen sehr wohl eine naturalistische, oder sagen wir lieber naturalistisch-impressionistische Sprech- und Ausdrucksweise angewendet werden, ebenso wie eine ins Poetische übertragene. Beide müssen sich aber den Zwecken des Dramas anpassen und unterordnen. Geschieht es nicht, so entstehen mehr oder minder gelungene Zwittergebilde, dramatisierte Erzählungen, Bilder einerseits, dramatisierte Lyrik andererseits.

Das moderne, gesellschaftliche oder soziale Drama gehört zur ersten Zwittergattung. Es verdankt sein Entstehen dem Drange der unmittelbaren, wirksamen, eindringlichen Mitteilung von der Bühne herab, verbunden mit dem Drange, alles Aktuelle, alles, was die moderne Seele mehr oder minder tief bewegt, in das Bereich der poetischen Behandlung hereinzuziehen. Damit verbindet sich die Neigung zum Intimen und Exakten, eine Abneigung gegen das Großzügige: in der Malerei der Naturalismus, der Pointillismus, die Punktiermanier statt der Strichmanier, in der Musik zerfließende Akkorde an Stelle

der Melodie und des straffen, energisch bewegten Rhythmus, in allen Gebieten der Wissenschaft, der Technik der Hang, sich zu spezialisieren, die Vorliebe für Exaktheit im Kleinen.

Wir müssen aber daran festhalten, daß dieses Drama eine Zwittergattung ist, deren Daseinsberechtigung im übrigen nicht geleugnet werden soll. Es ist die Darstellung der kleinen Tageskonflikte und Konfliktchen, eine Nähedarstellung ohne Hintergründe, es ist zum großen Teil Eintagsliteratur.

IX. Kunsttheoretische Begründung.

In der Ästhetik und Kunstwissenschaft ist jetzt wieder alles im Fluß. Kein System, keine Theorie, ja kein einziger Satz findet widerspruchslose Anerkennung und es gibt Fanatiker der beschreibenden Ästhetik, die sogar das Recht der Formulierung eines solchen heftig bestreiten. Diese könnte man fragen, woher denn ihnen die Erleuchtung kommt darüber, was Gegenstand ihrer „Beschreibung" sein soll, wenn sie keine Bewertung zugeben. Sagt man von einem Tun, es sei Kunst, so bewertet man es. Solange man es aber nicht sagt, liegt kein Anlaß vor, es zu beschreiben.

Man beruft sich gern auf die Naturwissenschaften und sagt, in der Physik, Chemie oder Anatomie werde es keinem einfallen, Normen aufstellen zu wollen, wie sich die Körper zueinander verhalten, oder wie Tiere gebaut sein sollen, es genüge, wenn gefunden wird, wie sie sich tatsächlich verhalten. Dies ist richtig. Nur ist das Beispiel unrichtig gewählt.

Kunst ist eine menschliche Tätigkeit, und zwar ist sie als solche nach dem Ausdruck HEINRICH VON STEINS „Bewältigung des Stofflichen".[1] Kunst in diesem Sinne ist auch jede Technik. Will man daher Analogien aufsuchen, so darf man keine theoretische Wissenschaft zum Vergleiche heranziehen, sondern eine von den praktischen, für die man die bessere Benennung „Techne" gefunden hat. Statt der Physik

---

[1] K. HEINRICH VON STEIN, Vorlesungen über Ästhetik, Cotta, Stuttgart 1897, S. 34f.

oder Chemie, sollte also Brückenbau, Maschinenbau oder „Farbenindustrie“, statt der Anatomie, Medizin zum Vergleiche herangezogen werden. In diesen aber schließt eine jede wissenschaftliche Einsicht schon eine Norm ein. Doch darüber ist schon so viel gesprochen worden, daß es sich nicht lohnt, noch weitere Worte zu verlieren. Überdies kann es nicht in unserer Absicht liegen, den Gegenstand, wenn auch noch so flüchtig, allseitig zu beleuchten, so müssen wir auch diese Streitfrage fallen lassen, indem wir den Satz akzeptieren, „daß zwischen den beschreibenden und normativen Wissenschaften theoretisch nicht sicher zu scheiden ist“.[1]

Was nun die folgende Darstellung anbelangt, so verfolgt sie lediglich den Zweck, für die früheren Untersuchungen und Behauptungen eine allgemeine theoretische Grundlage zu bieten, daraus entnehmen wir eben das Recht, uns nur darauf einzulassen, was uns im Hinblick auf diesen Zweck wichtig erscheint. Wiewohl nun im allgemeinen die Wiederholung bekannter Dinge nicht vermieden werden konnte, so wurden doch — so hoffen wir — im einzelnen auch neue Gesichtspunkte aufgesucht. Und darin liegt die Rechtfertigung unserer Darstellung.

Indem wir nun zur Sache selbst übergehen, sei bemerkt, daß wir im Nachstehenden unter Kunst, Kunst im eigentlichen Sinne verstehen, und zwar höhere Kunst, im Gegensatz zu den niederen Künsten, und reine Kunst, im Unterschied von den angewandten. Kunst in diesem Sinne bezweckt die Hervorbringung des Scheines. „Schein“ wird hier als Gegensatz zur Wirklichkeit verstanden. Dies soll erklärt werden.

Ein Kind hat Verdruß, bekommt Schelte, es wird ihm etwas versagt oder untersagt — es weint bitterlich. Oder es sucht jemanden und findet ihn nicht und weint deswegen. Oder es sieht Wagen, Pferde, Soldaten und freut sich daran. Das

---

[1] Max Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 96.

ist des Kindes Wirklichkeit. Nun geht es ein anderes Mal und ruft ihren Schein hervor. Es schilt, wird gescholten, bekommt Schläge und weint — aber alles als Spiel zum Spiele, zum „Schein“. Ein anderes Mal kritzelt es auf Papier oder Tafel etwas und hat den „Schein“ eines Pferdes. Was ist nun daran? Zur selben Zeit könnte das Kind ganz ernsthaft gescholten, geschlagen werden und bitterlich weinen, es kann zum Fenster hingehen und wirkliche Pferde sehen. Nein, dies mag es nicht. Wirklichkeit mag es nicht, sondern nur ihren Widerschein, ihren „Schein“.

Ein anderes Beispiel. Jemand eilt ins Museum, in eine Kunstausstellung. Dort wird er gemalte Häuser, Bäume, Menschen und Pferde sehen. Auf dem Wege aber können ihm an die zwanzig Paar Pferde, unzählige Menschen, alt und jung, schön und häßlich begegnen. Er achtet ihrer nicht. Er geht achtlos an Baum und Haus, an Mensch und Tier vorüber, um bei womöglich schlechter Beleuchtung sich an ihrem „Schein“ zu ergötzen.

Noch ein Beispiel. Ein Volksauflauf. Ein Mann kommt raschen Schrittes herzu. Was ist denn vorgefallen? Man klärt ihn auf. Ein tragisches Ereignis. Mord und Selbstmord. Man erzählt viel von der blendenden Schönheit der jungen Dame und den mysteriösen Nebenumständen. Der Mann hört gespannt und doch nur zerstreut zu. Er hat leider keine Zeit. Im Theater wird „Kabale und Liebe“ gegeben. Schon des berühmten Darstellers halber möchte er um keinen Preis zu spät kommen. Dann hat er doch keinen Sinn für das traurige Ereignis hier. Seine Gedanken fliegen dem zu erwartenden Genuß entgegen. Er ist auch zu nervös, zu empfindlich, um solcher Erschütterung standhalten zu können. Er entfernt sich deshalb mit einem dumpfen Gefühl des Unbehagens, halb ärgerlich über den sonderbaren Zufall, der ihm gerade diese Straße nehmen ließ, noch mehr geärgert über die zudringlichen eigenen Gedanken, die sich wie lästige Fliegen nicht verscheuchen lassen. Was geht ihn im Grunde alles dies an?

Geschieht solches nicht täglich? Allzugroße Weichherzigkeit ist vom Übel. Wo käme der Mensch hin, wenn er sich alles zu Herzen nehmen wollte? So trachtet er sich zu beruhigen und beschleunigt die Schritte. — Wie? Hier hat er die leibhafte Tragödie vor sich mit echten Tränen und echtem Blut! Er flieht förmlich vor ihr, um sich an gemimter, mit Wasser statt Gift zu ergötzen? Ist dies nicht verwunderlich?

Und nun sehen wir einmal zu. Warum ziehen in diesen verschiedenen Fällen so Kind als Mann den Schein der Wirklichkeit vor? Eine Kunsttheorie, die sich mit dieser Frage nicht abfindet, erklärt nichts, ist armselig. Eine Theorie, die von Nachahmung als letztem Zweck der Kunst spricht und nicht erklärt, wozu das Nachbild, wenn ein Vorbild da ist, ist höchstens Kunstregel, nicht Kunsttheorie. So wie die vielen anderen Regeln über die Handhabung des Pinsels oder des Meißels, ist sie einfach ein Wink der Meisters für den Schüler: „beobachte scharf die Natur und bilde sie treu ab.“ Daraus ist sie auch sicherlich abzuleiten, trotz der Poetik des Aristoteles, welcher einerseits sicher unter dem Einfluß der bildenden Künste stand, andererseits schon durch seine „Katharsis“ allein weit über die „Mimesis“ hinausging.

Der Einwurf, daß wir das Nachbild leichter haben können, als das Vorbild, ist leicht abzuweisen. Zwar manchmal stellt man sich auch in einem Kunstwerk eine Art Surrogat, Ersatz für die Natur vor. So oft bei einem Porträt. Wie aber aus den angeführten Beispielen zu ersehen ist, wird bei gleicher Möglichkeit beider Genüsse derjenige des „Scheins“ vorgezogen. Daraus geht auch hervor, daß dieser ein wesensanderer ist, folglich kann er nicht zum Ersatz des ersten dienen. Ersatz bedeutet außerdem immer etwas Minderwertiges. Ist Kunst aber minderwertig? Übersteigt der Wert eines Bildes nicht oft hunderttausendfach den Wert des abgebildeten Gegenstandes? Endlich, kann ein gemaltes Stilleben ein gutes Frühstück ersetzen?

Ernsthafter ist ein zweiter Einwurf. Man behauptet mit

Recht, weil auf Grund strenger Beobachtung, daß der Nachahmungstrieb einem jeden lebenden Wesen angeboren ist. Dieser Trieb will befriedigt werden, wie alle Triebe. Und so entsteht Nachahmung, als welche sich die Kunst darstellt. Dies ist wahr. Die Kunst ist unzweifelhaft aus dem Nachahmungstriebe geboren. Aber ebenso unzweifelhaft kann dieser Trieb allein die Freude an der Kunst nicht erklären. Er könnte zur Not die Freude am Kunstschaffen bedingen, nicht mehr die Freude am Geschaffenen. Auch das Korrelat der ersten Freude nämlich, die Freude am Wiedererkennen, so sicher sie in manchen Kunstgenuß eingeht, genügte nicht zur Erklärung der Freude an der Kunst. Was erkennt man denn eigentlich wieder bei der neunten Sinfonie, oder beim Kölner Dom oder bei einem Böcklin? Sind das Abbilder einer uns vertrauten Natur?

So muß denn ein anderer Trieb herangezogen werden, der mit jenem in engster Beziehung und Verwandtschaft steht. Wir nennen ihn. Es ist der Trieb, unsere Kräfte zu gebrauchen oder der Trieb der Lebensbetätigung.

Jedes Tun, sohin auch jedes Fühlen, Wollen, aber auch jedes Erleiden, endlich jedes Wahrnehmen, welches auch ein Tun ist — alles dies Tun also ist eine Lebensbetätigung oder ein Erlebnis. Der Möglichkeit einer Lebensbetätigung oder des Erlebens entspricht der Trieb sich zu betätigen. Dieser Trieb ist es, der einem jeden Erlebnis, auch dem schmerzvollen ein Element der Lust beimischt. Dies merken wir am deutlichsten im Traume. Das Träumen ist an sich lustvoll. Auch der schrecklichste Traum enthält, besonders für stärker ästhetisch veranlagte Naturen, ein Moment intensivster Lust und Freude in sich. Es ist die Freude am Traum. Diese Freude ist nichts als Lust am Erlebnis. Sie ist es auch, welche die ästhetische Freude ausmacht.

Die Freude am Schauen, am Wahrnehmen ist es ebenfalls, die uns beim Anblick der Natur erfreut. Dies gehört nicht unmittelbar zu unserem Gegenstand, doch können wir

auch dabei etwas lernen. Man hat oft darauf aufmerksam gemacht, daß die Schönheit der Natur nicht auf jeden im gleichen Maße wirke, daß sie auf einen und denselben Menschen nicht immer den gleichen Eindruck mache. Der Bauer, welcher das Feld bestellt, der müde Wanderer im Gebirge, der Soldat während eines anstrengenden Marsches, der Jäger oder der Wilderer bei der Jagd, sie haben weniger Sinn für die Schönheit der Natur, die sie umgibt, als der Tourist. Ja man behauptet sogar, daß er zuweilen ganz fehle. Freilich wird der Bauer, welcher in seiner harten Arbeit aufgehen muß, kaum ein Auge für die Schönheit des Bildes haben, das sich vor ihm entfaltet, sicher spielt auch die Abstumpfung dabei mit. Daß er kein Gefühl für die Schönheit der Natur hätte, darf aber nicht behauptet werden. Eher hat er keine Zeit dafür, keine Muße, keinen freien Kopf. Mehr jedoch werden wir vom Jäger lernen. Dieser hat oder kann Sinn für die Naturschönheit haben, er hat ihn meist so weit, daß ihr Genuß den wesentlichsten Bestandteil der Freude an der Jagd ausmacht. Er kann sich ihm aber nicht immer voll hingeben, denn er jagt doch. Und nun können wir fragen: Wann erfreut sich der Jäger voll der Naturschönheit? Wenn die Jagd seine Aufmerksamkeit nicht ganz in Anspruch nimmt, also z. B. während er auf den Anstand wartet.

Wir können es anders ausdrücken: Wenn der Jäger frei ist, dann erfreut er sich der Natur. Und ebenso der Soldat, wenn er ruht, oder wenn er die Beschwerden des Marsches momentan vergißt. Und der Bauer erfreut sich vielleicht deshalb am wenigsten von ihnen der Natur, weil er am wenigsten frei ist von der Qual und Mühe des Tagewerkes. Allgemeiner gefaßt, der Mensch muß sich frei fühlen, frei von Beschwerde, von Kummer oder Sorge, frei von jedem anderweitigen Interesse endlich, dann wird er sich erst an der Schönheit der Natur erfreuen. Dies trifft beim Touristen meist zu. Insofern nicht, entsteht ein gemischtes Gefühl, oder es kommt zu keinem Genuß. So haben wir ein bedeutungsvolles Moment ge-

funden. Die Grundbedingung der Freude am Schauen ist Freiheit.

Und nun wenden wir uns wieder dem Traum, dem Spiel und der Kunst zu. Wenn ich weinen kann, ohne Schläge zu bekommen, wenn ich durch Tod, durch Unglück und Elend erschüttert werde, ohne daß dabei irgendjemandem ein reales Leid geschieht, wenn ich bei aller meiner Hingerissenheit mir vollkommen dessen bewußt bin, daß ich durch kein reales Unglück betroffen, geängstigt oder zermalmt werde, wenn ich mich jenseits aller harten Wirklichkeit seiend fühle und doch von ihrem Strudel taumelnden und berauschten Sinnes ergriffen und getragen, dann — beim Spiel, im Traume und im Kunstgenuß bin ich mächtig und frei wie ein Gott — der erdenschweren, der lastenden und drückenden Wirklichkeit enthoben und doch in sie getaucht bis in ihre tiefsten Tiefen.

Jetzt sind wir beim Hauptpunkt angelangt. Kunstgenuß ist ein Erleben in vollkommener Freiheit vom Zwange des Erlebnisses. Denn dieses Erleben wird herbeigeführt nicht durch eine Wirklichkeit, sondern durch den „Schein" einer Wirklichkeit. Dieses Moment, dieses Gefühl der Freiheit ist es, welches jeden Kunstgenuß, jeden ästhetischen Genuß der Natur, wie nicht minder Freude am Spiel bedingt und in ihrem Wesen bestimmt. Es ist bei allen diesen Genüssen durch den Genuß hindurch immer wach und lebendig und verändert ihn von Grund aus. Ob wir ein Bild anschauen, ob wir ein Märchen lesen, oder einer Tragödie beiwohnen, ob wir einer Sonate Beethovens lauschen, oder vor einem Dom bewundernd stehen, ob wir endlich in Naturgenuß schwelgen, immer ist es dieses Gefühl der Freiheit, des Freiseins von aller Gebundenheit, durch die Wirklichkeit, ist es das Gefühl des Entzücktseins, welches vorherrscht und das Gefühl des Erlebens durchdringt.[1]

[1] Verwandt damit ist das, was KONRAD LANGE das illusionstörende Moment nennt, welches, wie er richtig nachweist, in jedem Kunstwerk vielfach enthalten sein muß. Vgl. KONRAD LANGE, Das Wesen der Kunst, G. Grote, Berlin 1901, Bd. I, S. 209 ff. u. 231.

Doch dieses Moment der subjektiven Freiheit ist noch nicht alles. Es involviert ein weiteres das Moment der objektiven Freiheit, der Freiheit des Gegenstandes, des Genusses. Sind wir einmal durch keinen Zwang der Wirklichkeit gebunden, so erfreut sich auch der Gegenstand, der uns den Genuß bereitet, dieser Freiheit. Auf Leinwand, in Stein können wir gewöhnliche Rassenpferde oder Ackergäule ebensogut wie den geflügelten Pegasus, wie das gehörnte oder doppelköpfige Roß, oder wie den Zentauren darstellen und anschauen. Was hindert uns? Aus Elementen der Wirklichkeit, die wir tausend und abertausendmal durcheinandergeworfen, bauen wir eine andere Welt auf: die Welt der Kunst, die Zauber- und Fabelwelt des „Scheins". Welch unermeßliche Bereicherung des Reiches des Erlebnisses und des Schauens! Es entsteht vor uns der gefesselte Prometheus, ein Ödipus, ein Lear! Wo sind die in der Wirklichkeit zu finden?

Ich fasse zusammen. Der Kunstgenuß ist wie jeder ästhetische Genuß, eine Freude am Erlebnis. Diese Freude ist bedingt durch das Gefühl der Freiheit vom Zwang der Wirklichkeit. Wir schaffen also Kunstwerke, nicht lediglich, um die Natur oder die Wirklichkeit nachzuahmen, sondern erstens, um den Schaffensdrang zu befriedigen, zweitens, um eine Welt des „Scheins" hervorzubringen, welcher das Gebiet des Erlebnisses unendlich erweitert und das Erlebnis zu einem an sich lustvollen verwandelt durch das ihm innewohnende Gefühl der Freiheit und des Spieles. Endlich sind nicht nur wir entrückt der Wirklichkeit und auch frei von jeder Gebundenheit an die von uns geschaffene Welt des „Scheins", sondern auch diese selbst ist wiederum vollkommen frei von der Wirklichkeitstreue und darin liegt, wie wir noch sehen werden, ihre unbezwingbare und unerschöpfliche Kraft.

Nun gehen wir einen Schritt weiter. Der „Schein" kann erstens der Schein eines Dinges oder Geschehnisses außerhalb uns sein. Das Kind stellt sich vor, es sehe Soldaten, Pferde,

Burgen; der primitive Mensch meißelt in Stein eine Figur, die eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Menschen hat, der gewandtere Künstler eines Kulturvolkes bringt Bilder hervor, die in höherem Grade den Schein der Naturwahrheit hervorrufen. Oder es schart sich eine wegemüde Karawane um eine Quelle, um Rast zu halten und einer von den Reisegenossen erzählt wunderbare Märchen von verwunschenen Prinzen und engelschönen Prinzessinnen, von kristallenen Palästen und Zaubergärten, von Gold und Edelgestein in unterirdischen Höhlen. Die Schar um ihn her aber hängt gebannt an seinem Munde bis tief in die sternenhelle Nacht .... In allen diesen Fällen ist der Genuß ein „beschaulicher". Der Genießende schaut Bilder, sei es der Wahrnehmung, sei es der Phantasie an. Sie sind etwas außerhalb seines Ich Gegebenes. Es herrscht das objektive Prinzip vor.

Zweitens können wir es mit dem Schein eines Vorganges in uns zu tun haben, oder eines Vorganges, an dem wir innerlich teilnehmen. Das Kind weint, lacht, jauchzt, versteckt sich, reitet auf einem Stecken, spielt Vater oder Mutter, Lehrer oder Schüler. Der primitive Mensch führt Kriegstänze, Scheinkämpfe auf, spielt auf seinen einfachen Musikinstrumenten, läßt seinen Gesang, sein Kriegs- und Freudengeschrei erschallen. Der Kulturmensch jauchzt, jodelt, singt, treibt Musik oder mimt. In allen diesen Fällen ist der Genuß ein „extatischer". Der Mensch schaut nicht etwas außerhalb seiner mit kontemplativen Sinn an, sondern er wird von einem Taumel ergriffen, es schreit aus ihm heraus, sei es Freude oder Schmerz, er ist hingenommen, hingerissen, sein Inneres hat sich für die Dauer des Genusses in ein anderes verwandelt. Der Zustand des Genießenden ist ein extatischer. Dieser Zustand kommt in der Kunstübung unmittelbar zum Ausdruck, zur „Verlautbarung". Der Genießende schaut nicht ein Bild außerhalb seines Ich an, sondern sein Ich selbst wird durch den Schein verwandelt. Es herrscht das subjektive Prinzip vor.

Dieser Gegensatz ist tief und grundgehend. Derselbe Unterschied, der zwischen den jeweiligen Seelenzuständen besteht, wenn ich einmal einen zornigen Mann beobachte, das andere Mal selbst in Zorn gerate, wenn ich einmal einer Überschwemmung zuschaue, das andere Mal selbst in einem schwachen Kahn mit den aufgeregten Wogen kämpfe, besteht auch zwischen den jeweiligen Zuständen, wenn ich einmal ein Bild eines zornigen Mannes betrachte, das andere Mal selbst einen Zornigen spiele, wenn ich das eine Mal von Angst und Kampf erzählen höre, das andere Mal selbst den in Angst ums Leben Kämpfenden spiele. Worin besteht nun dieser Unterschied? Das eine Mal ist, wie erwähnt, das Schauen das Bestimmende unseres Seelenzustandes, das andere Mal das Fühlen und Wollen: Zorn, Angst und Verzweiflung, Trotz und Kampf.

Die Frage nach dem Seelenzustande des Schauspielers während seines Spieles gehört nur scheinbar hierher. Der Schauspieler mag ganz hingenommen sein von seinem Spiel, er mag an das Publikum denken und Lampenfieber haben, er mag kühl die Wirkung seiner Sprache und Gebärden berechnen, für unsere Frage ist dies alles nicht entscheidend. Auf einer gewissen Stufe der Kunstentwicklung wird der Seelenzustand eines produzierenden Künstlers zu differenziert, zu vielfach zusammengesetzt, um in Rücksicht auf unser Problem ein richtiges Bild und Beispiel zu geben. Vor allem, was den Schauspieler anbelangt, so produziert er während der Vorstellung meistens nicht mehr, sondern er reproduziert das während der Vorbereitung Geschaffene. Sicher ist, daß ursprünglich Kunstschöpfung oder Kunstübung sich hier mit dem Kunstgenuß vollständig deckten. So wie noch jetzt beim Kinderspiel, war der ursprüngliche Schauspieler sein eigener Zuschauer, worauf die Anfänge des griechischen Dramas deutlich hinweisen. Freilich mußte bald eine Scheidung vor sich gehen. Nicht jedermann war in gleichem Maße veranlagt, an der Kunstübung — und sei sie noch so primitiv — teil-

zunehmen. Bei Tanz, Gesang, Kampf und Festspiel konnten schon der physischen Bedingungen halber nicht alle in gleicher Weise mittun. So differenzierte sich die Masse der Spielenden allmählich in eine Gruppe der Agierenden und eine Gruppe der Zuschauer. Bei den griechischen Spielen können wir den Differenzierungsprozeß weiter verfolgen. Aus dem Chore trat der Chorführer heraus und dann erfolgte eine weitere Scheidung in Schauspieler und Chor, welch letzterer nicht ganz mit Unrecht der „ideale Zuhörer" genannt wurde. So wie sich aus der ursprünglichen Masse der gleichzeitig Spielenden und Schauenden ein Teil der eigentlichen Spieler ausschied, ebenso aus der Gruppe der letzteren, aus dem Chore der Schauspieler. Es ist ein Unterschied zwischen dem Betroffensein des Prometheus und derjenigen der Ozeaniden, oder, um ein Beispiel eines verdeckten Chores zu wählen, zwischen dem Betroffensein des Königs Lear und dem Kents oder des Narren. Wie fortgerissen auch Kent von dem Strudel der Vorgänge wird, er bleibt doch der eigentlichen Handlung gegenüber, die sich um Lear dreht, nur Zuschauer. Noch mehr der Narr „Lears" oder im „Prometheus" die Ozeaniden. Natürlich ist es nicht der befrackte, krittelnde Zuschauer der Loge — und dies verführte NIETZSCHE zu seinem Ausfall gegen A. W. SCHLEGEL. — Wohl aber der mitschwärmende Zuschauer, der mithingerissene und, wie bei den Spielen der Kinder, der teilweise Mitspielende.

Und ich meine weiter: selbst nachdem eine vollkommenere Scheidung vor sich ging, und jener mitschwärmende Zuschauer völlig in die Sphäre des „Scheins" der Dargestellten gehoben wurde, den eigentlichen Zuschauer weit hinter sich lassend — auch dann noch blieb diesem letzten, dem jetzigen von der Loge aus dem Spiele skeptischen und kühlen Sinnes folgenden Zuschauer noch etwas von jenem schwärmenden Geist, von jener Mithingenommenheit, Mithingerissenheit zurück, die den Seelenzustand des ehemaligen mitspielenden Zuschauers kennzeichnete. Und das ist es, worauf wir hinzielten.

Denn, ist das hier Ausgeführte richtig, so ergibt sich daraus, daß man die Künste einteilen kann in solche, bei denen der beschauliche, kontemplative oder objektive und solche, bei denen der extatische oder subjektive Charakter des Genusses vorherrscht, um sie kurz zu benennen, in kontemplative und extatische Künste. Zu jenen wären die plastischen Künste, die Architektur, die Ornamentik und die beschreibende Poesie zu zählen, zu diesen der Tanz, die Musik, die Lyrik, die dramatische und die Schauspielkunst. Es ist klar, daß uns bei Aufsuchung dieses Einteilungsprinzips nicht um eine geistreiche Konstruktion zu tun ist, sondern darum, den Unterschied im Charakter des Genusses bei jeder dieser Gruppe klar hervorzuheben. Bemerkt muß dabei werden, daß wir nur von einem Vorherrschen des einen oder des anderen Charakters in einer Kunst sprachen. Denn wir sind uns dessen bewußt, daß man von einer Alleinherrschaft hier oder dort doch nicht gut sprechen kann. Es kann beschreibende Poesie, Extatisches enthalten — freilich ist dieses dann zugleich auch Lyrisches. Ebenso kann Malerei oder Plastik Extatisches enthalten — freilich spricht man in diesem Fall mit Recht von poetischer Malerei. Genauer ausgedrückt, sollte man von lyrischer Malerei sprechen. Umgekehrt kann Lyrik auch Kontemplatives enthalten — dann ist es aber zugleich „Episches“. Dasselbe gilt vom Drama. Es kann einzelne kontemplative Momente enthalten, sie dürfen aber nicht vorherrschen.

Dahingegen gibt es keine größere Unnatur und Gewaltsamkeit als beschreibende oder schildernde Musik, welche unter allerlei Flagge und Namen von großen und kleinen Geistern propagiert wird. Dieselbe Widernatur, wenn auch anscheinend nicht so kraß, ist es aber, wenn das Drama — vom kontemplativen Geist beherrscht — beschreiben oder schildern will. Und diese vom Naturalismus in vielfacher Verdeckung begangene Sünde ist es eben, die wir im Laufe unserer Darstellung mit dem größten Nachdruck bekämpfen mußten.

Das Drama soll und darf nicht schildern, sein Grundcharakter muß unbeschadet einzelner beschaulicher Momente ein extatischer bleiben, dieser aber widerstrebt jeglicher Schilderung, weil sie beschaulich ist.

Zwar unterscheidet sich das Drama von der Lyrik ebenso wie von der Musik dadurch, daß es nicht reine Verlautbarung oder Ausdruck unseres Innern, unseres Gefühls ist. Sondern es stellt das Drama den Schein eines äußeren Vorgangs her, dennoch bleibt sein Genuß ein extatischer oder subjektiver, weil dieser Vorgang ein Geschehen mit uns, unser Handeln, unser Erleiden ist. Wir sind es, mit denen etwas vorgeht. Und wenn sich auch in der Folge der Entwicklung die Person, mit der etwas vorgeht, vervielfacht, wenn Spiel und Gegenspiel, Macht und Gegenmacht, endlich die Agierenden und die Zuschauenden voneinander schieden und sich scharf sonderten; wenn auch der Schöpfungsakt sich vielfach differenzierte in das Verfassen und das wieder differenzierte Darstellen, so bleibt dem Drama dennoch von alledem unberührt sein ursprünglicher Grundcharakter und dieser ist ein extatischer.

Ein anderes Einteilungsprinzip, dessen Durchführung in diesem Zusammenhang minder wichtig ist, das aber doch interessante Streiflichter auf unsere Fragen werfen kann — ergibt sich, wenn man in Berücksichtigung zieht, ob eine Kunst unmittelbar durch Wahrnehmung und durch Wahrgenommenes, oder aber durch Vorstellung wirkt. Nach diesem Einteilungsprinzip steht die Poesie, und zwar insbesondere die beschreibende allein allen anderen Künsten gegenüber. Diese wirken durch unmittelbar Wahrgenommenes Bild, Bauwerk, Ton, Bewegung — jene mittelbar durch das Wort, welches uns Vorstellungen suggeriert. Es ist nicht unsere Absicht, die heikle Frage aufzurollen, wie denn das Wort eigentlich wirke, ob die Phantasiebilder deutlich oder minder deutlich, schattenhaft vor unserer Seele auftauchen und der Gefühlswert, die Erregung schon unmittelbar aus dem Wort fließe. Wie inter-

essant alle diese Probleme sind — die Grundtatsache berühren sie nicht, die darin besteht, daß die Poesie nicht durch unmittelbar Wahrgenommenes, sondern durch reproduktive Faktoren, durch Suggestion wirkt oder, anders ausgedrückt, daß das von uns wahrgenommene Wortbild, Klangbild nicht unmittelbar äußerlich den „Schein“ hervorruft, welcher erstrebt wird, sondern mittelbar in unserem Innern. Der Unterschied tritt an dem ersten besten Beispiel klar hervor. Wenn man die Wirkung des Wortes „Baum“ mit derjenigen eines gemalten Baumes vergleicht, so ergibt sich unter anderem folgendes: Ein gut gemalter Baum wird mehr oder weniger von einem jeden als ein solcher angesehen, es entsteht unmittelbar aus und an den Wahrgenommenen der Schein eines Baumes und zwar ein „Schein“ eines ganz konkreten Baumes mit individuellen Zügen, mit durchaus besonderer Erscheinung. Dahingegen ruft das Wort „Baum“ nur unter besonderen Umständen — wenn man sich absichtlich darum bemüht — ein schattenhaftes, allgemeines, abstraktes Bild hervor und bleibt bei einem der deutschen Sprache nicht Mächtigen leerer Schall.

Dies alles würde uns, wie gesagt, nicht näher angehen. Der letzte Umstand erklärt uns jedoch den Anlaß, aus welchem wir die Frage berührten. Er erinnert und vergegenwärtigt uns nämlich, welchen Faktor in der Wirkung des Wortes das Konventionelle bildet. Denn wirkt das Wort nicht unmittelbar durch Wahrgenommenes, das ist durch sich selbst, sondern durch Vorstellungen, Gefühle, Erregungen, welche es hervorruft, so ist es klar, daß seine Wirkung ohne Konvention nicht bestehen kann. Wie auch am obigen Beispiel dargetan wurde. Für denjenigen, der an der sprachlichen Konvention der Deutschen keinen Anteil hat, weckt das Wort „Baum“ keinerlei Vorstellung und verhallt wirkungslos. Ebenso wird er vor Zorn nicht erblassen, wenn man ihm „Schurke!“ zuruft, keinerlei Gefühle werden in ihm wach, wenn man ihm von „leichenfahler Blässe“ spricht.

Konvention ist Übereinkunft. Wo aber Übereinkunft und Suggestion auf Grund dieser die Wirkung bestimmt, wo nichts zur unmittelbaren Darstellung gelangt, kann auch von einer „Nachahmung“ der Natur als Mittel zur Hervorbringung des Scheins nur in sehr uneigentlichem Sinne gesprochen werden. Das Wort „Baum“ oder „leichenfahl“ ahmt nichts nach — es ist, wie schon Lessing sagt, ein willkürliches und, wie wir eben ausgeführt haben, ein konventionelles Zeichen, ein Symbol. Dagegen ahmt ein gemalter Baum unmittelbar die Natur nach.

Danach sondert sich aus der Gruppe der kontemplativen Künste die berichtende Poesie aus, weil sie zwar wie jene beschaulich ist und sohin bei der Erscheinung verweilen kann, dafür aber nicht imstande ist, dieselbe nachzuahmen. Aus anderem Grunde sondern sich aus derselben Gruppe die Architektur und die Ornamentik ab, weil diese nämlich — so wie von der anderen Gruppe die Musik und Lyrik — überhaupt nicht den Zweck verfolgen, durch den „Schein der Natur“ zu wirken, sondern unabhängig von ihr einen eigenen Schein zu schaffen suchen. Doch dies nebenbei.

Was nun die beschreibende Poesie anbelangt, so muß man zugeben, daß sie in einem Stück Gelegenheit hat, die Natur direkt nachzuahmen, und zwar dort, wo sie unmittelbar darstellt. So wie, zum Teil, das Drama kann nämlich auch die beschreibende Poesie die menschliche Rede selbst zum Gegenstand der Darstellung machen, sie führt die Rede an als solche, mit allen ihren Eigenheiten, wörtlich. Von dieser Möglichkeit hat auch der Naturalismus den ausgiebigsten Gebrauch gemacht, wovon eine Probe in unserer Einleitung gegeben wurde.

Hier tritt nun aber eine Komplikation ein. Denn es kann zwar die Poesie die Rede unmittelbar nachahmen, sie tut es aber wirklich nur in den seltenen Fällen, wo laut gelesen wird. Wird aber still gelesen, so tritt wiederum nur die Vorstellung an Stelle des sinnlich Wahrgenommenen. Wohl aber bleibt — dies sei zugestanden — der Charakter des Genusses

derselbe, da die Vorstellung des gesprochenen Wortes viel unmittelbarer mit dem Wort verknüpft ist, als die Vorstellung irgendeines Dinges, dessen Symbol das Wort nur ist. Ja noch mehr, wie im Abschnitt über die Sprache ausgeführt wurde, führt dieser Mangel der still gelesenen Poesie einen Vorteil gegenüber der lauten Wiedergabe des Wortes mit sich, nämlich eine größere Freiheit in der getreuen Wiedergabe der Rede des Alltages.

Andererseits muß hervorgehoben werden, daß die Sprache als solche nur in sehr beschränktem Maße Gegenstand der poetischen Darstellung ist, daß sohin diese ganze Ausnahme überhaupt wenig Bedeutung hat und die beschreibende Poesie sich doch im großen und ganzen von den bildenden Künsten dadurch unterscheidet, daß sie nicht unmittelbar darstellt. Sonach blieben für die allgetreueste Nachahmung der Natur nur die bildenden Künste allein übrig, denn das Drama stellt zwar unmittelbar und konkret dar, ist dafür aber eine extatische Kunst, für welche die Treue in der Wiedergabe überhaupt Nebensache ist. Und wirklich sind es, wie nochmals hervorgehoben werden soll, die Kunstregeln der bildenden Künste eben gewesen, von welchen die ganze Theorie von der Naturnachahmung als letztem Ziel der Kunst ihren Ausgang nahm.

Nun zu etwas anderem. Wir haben die Welt der Kunst eine Welt des „Scheins“ genannt im Gegensatz zur Welt der „Wirklichkeit“. Dieser Gegensatz kommt nach zweifacher Seite zur Geltung, nach der subjektiven und nach der objektiven.

Nach der subjektiven, in dem wir uns dessen vollkommen bewußt sind, daß wir es mit keiner Wirklichkeit zu tun haben. Träume ich, ein Raskolnikow zu sein, so habe ich durch alle Angst und Pein hindurch das Gefühl, daß dieser ganze Komplex von Ereignissen, Handlungen und Gefühlen mit dem Ganzen meines Lebenszusammenhanges in keinem kausalen Verhältnis steht, daß er es nicht im Geringsten berührt. Es ist das von

Lange mit Recht so nachdrücklich hervorgehobene Bewußtsein der Illusion. Dieses Bewußtsein färbt auf die Gefühle, die uns im Traume und beim Kunstgenuß bewegen, derart ab, daß sie von Grund aus verändert werden, daß auch an sich unlustvolle Gefühle das Gepräge der Lust erhalten. Sie erhalten es, weil das Moment des Losgelöstseins vom Lebenszusammenhang ihnen den Stachel des Schmerzes oder der Unlust benimmt, hingegen das Moment des Erlebens in seiner vollen Geltung verbleibt, ja durch das Wegfallen des ersten zu einem besonders intensiven wird, zur Lust des ästhetischen Schauens, zur ästhetischen Hingenommenheit, Hingerissenheit. Unsere ganze Lebensenergie, unsere ganze Lebenserfahrung und unser ganzer Lebensdrang konzentriert sich sozusagen in dem Erleben und gibt seinem Genuß jene intensive Färbung, die den Erlebnissen der Wirklichkeit nur in den seltensten Fällen zukommt.

Wenn daher von mancher Seite bei Annahme von Scheingefühlen, — auf welches Problem wir nicht eingehen wollen — von einer Abschwächung der Gefühle im ästhetischen Genuß gesprochen wird, so ist das einseitig. Der reale Zusammenhang der Wirklichkeit gibt den Gefühlen, sobald es sich um uns selbst betreffende Dinge handelt, eine Dauerhaftigkeit und ein Bewußtsein dieser Dauerhaftigkeit, die selbstverständlich auf die Stärke des Gefühles im höchsten Grade einwirkt. Dahingegen werden uns Dinge, die unser Interesse nicht unmittelbar berühren, in der Wirklichkeit ein viel schwächeres Gefühl einflößen als beim ästhetischen Genuß. Ja nicht nur schwächer, sondern anders ist das Gefühl. Das, was z. B. im Leben Mitleid ist, ist in der Tragödie etwas völlig anderes. Unrichtig ist es, zu glauben, daß wir mit dem Ödipus Mitleid fühlen, denn die Sache ist nach unseren früheren Ausführungen die, daß wir die Gefühle des Ödipus selbst in uns erleben, dabei aber ganz genau wissen, daß wir nicht Ödipus sind. Das ist die ästhetische „Einfühlung“, von der noch zu sprechen ist.

Sohin kann man nicht sagen, daß ästhetische Gefühle als Scheingefühle schwächer seien, im Gegenteil, sie sind meistens nur ihrer Anlage nach intensiver als Gefühle, die uns die Wirklichkeit einflößt oder sie sind einerseits schwächer, andererseits aber stärker als diese. Sie sind nämlich losgelöst vom Kontinuum unseres Ich. Das schwächt sie ab. Denn wir wissen doch, daß wir nicht Ödipus sind, und wir können den Schmerz der Blendung keinesfalls auch nur annähernd fühlen. Das gibt ihnen auch eine gewisse Flüchtigkeit, die wiederum nicht so weit geht, als man gewöhnlich annimmt. Denn das betreffende Gefühl kann sich sofort nach dem Schluß einer Tragödie verflüchtigen, dafür werden aber andere wach, die aus der Verklärung jener, aus ihrem Entheben in eine Welt der Erinnerung, des „Einst", entstehen. Dies ist die Katharsis, welche unleugbar besteht. Wenn die Tragödie zu Ende ist, so kann ich sofort ungefähr dieselben Gefühle haben, die Ödipus erst viel später auf Kolonos hatte, als das ganze vielbewegte erlebnis- und schmerzensreiche Leben weit hinter ihm war.

Andererseits sind, wie wir sahen, die ästhetischen Gefühle intensiver als die Gefühle, welche uns die Wirklichkeit einflößt, weil man sich ihnen als einem Erlebnis infolge des Wegfallens aller Wirklichkeitsbeziehung voll und ungeteilt hingibt. So können wir denn sagen, daß die ästhetischen Gefühle, die uns der „Schein" der Kunst einflößt, einerseits schwächer, andererseits aber stärker sind als die, welche der Wirklichkeit gegenüber wach werden, daß sie zwar flüchtig sind, diese Flüchtigkeit aber einen Vorteil der Verklärung oder Läuterung einschließt.

Wir haben oben gesagt, daß sich der Gegensatz des ästhetischen „Scheins" und der „Wirklichkeit" auch nach der objektiven Seite äußert. Er äußert sich darin, daß, wie gesagt, dieser Schein tatsächlich etwas anderes ist als Wirklichkeit. Und doch ist die Welt des „Scheins" zugleich auch die Welt der reinsten Wahrheit. Denn in ihr entschleiern sich die tiefsten Geheimnisse der Natur. Und insofern geben

wir jenen Ästhetikern Recht, welche in dem Streben nach Naturwahrheit das vornehmste Streben der Kunst sehen. Wie erklärt sich nun der Widerspruch dieses Zugeständnisses und unserer vorigen Behauptung, daß die Welt des „Scheins“ sich im schärfsten Gegensatz zur Welt der Wirklichkeit befindet? Wie kommt es, daß wir nach unserer früheren Behauptung von der Welt der Wirklichkeit in die Welt des „Scheins“ fliehen und nun nach der jetzigen Behauptung zur eigentlichsten Wirklichkeit zur Wahrheit gelangen?

Die Psychologen sagen da einfach. Die Einbildungskraft des Menschen kann schlechterdings nichts Neues schaffen, es ist nur die Wiedergabe des Wahrgenommenen in neuer Kombination. Was vereinzelt gesehen wurde, wird zusammengefaßt, was klein gesehen, groß gestaltet und umgekehrt. Dies ist wahr. Warum aber, frage ich, wird dann dieser Mangel, diese Ohnmacht unserer Einbildungs- und Schöpferkraft allgemein als Vorzug empfunden und gepriesen? Wie kommt es, daß man ein Kunstwerk, welches in irgendeiner Beziehung zum Leben oder zur Natur steht, um so höher schätzt, je tiefere Wahrheit es enthält?

Die Erklärung und Auflösung dieses Widerspruches ist etwa folgende. Wir haben einmal gesagt, daß die Kunst aus dem Nachahmungstriebe geboren ist, weiter, daß sie allenfalls und unzweifelhaft eine Betätigung des Schaffensdranges ist, daß der Kunstgenuß ein „Erleben“ ist im Spiel und durch den „Schein“ oder durch das Schauen des „Scheins“, endlich jetzt vorhin, daß dieser Schein nur aus Elementen der Wirklichkeit zusammengesetzt sein kann.

Prüfen wir jetzt den Sachverhalt näher. Hierbei fügen wir das Prinzip der sogenannten „Einfühlung“ ein. Was ist „Einfühlung“? „Einfühlung“, das ist das eigentliche innere Erfassen des Wahrgenommenen durch „innere Nachahmung“. Mit jeder Wahrnehmung einer Bewegung ist, infolge einer ursprünglichen Einrichtung unseres Organismus, die zu erklären hier nicht der Ort ist, der Trieb verbunden, sie nachzuahmen.

Kommt es zu einer solchen äußeren Nachahmung, so entsteht in uns ein kinästhetisches Bild, d. i. ein Bild oder Gefühl der entsprechenden inneren Vorgänge in uns. In der Folge verbindet sich auch dann, wenn keine äußere Nachahmung zustande kommt, mit jedem wahrgenommenen Bilde, das in ein Bild der Bewegung aufgelöst wird, ein inneres kinästhetisches Bild. Dies ist die „innere Nachahmung", die in dem Auslösen von Bewegungsimpulsen und den sie begleitenden Gefühlen besteht. Ins einzelne hier einzugehen, haben wir hier weder Anlaß noch Beruf.

Die Tatsache läßt sich nicht leugnen, daß eine solche „innere Nachahmung" besteht und sie ist es, die uns ermöglicht, das Wahrgenommene eigentlich zu erfassen. Wenn wir einen traurigen Mann sehen, so sehen wir zunächst nur ein so und so verzogenes Gesicht. Und es ist nicht so, daß wir davon Kenntnis haben, es müsse Trauer bedeuten, sondern so, daß wir im Innern das Verziehen des Gesichtes nachmachen, und daß damit zugleich das Gefühl der Trauer sich einstellt, was wiederum auf ursprüngliche Einrichtung sowohl, als auf Assoziation zurückzuführen ist. So verbindet sich mit der Wahrnehmung zugleich das Erfassen des Wahrgenommenen. Ich sehe einen Traurigen, ahme unwillkürlich innerlich seine Trauer nach und erfasse sie dadurch. Ich erlebe sie unmittelbar mit der Wahrnehmung.

Dieses „innere Nachahmen" oder eigentlich Miterleben ist ein „Tun" jedenfalls. Es ist nicht ein Erleiden, sondern ein Tun. So stellt sich eine Kette her. Erfassen des Wahrgenommenen, oder Schauen ist ein „inneres Nachahmen", „ein Tun" und ein „Erleben" durch „Einfühlung". Kunstschaffen andererseits entsteht aus dem Triebe zur — äußeren Nachahmung, aus welchem auch die innere Nachahmung entstand; weiter aus dem Schaffensdrange, der wiederum eine andere Form des Triebes zur Nachahmung ist, die doch auch ein „Tun" darstellt, endlich aus dem Triebe zur Lebensbetätigung, zum Erleben durch den „Schein", oder durch das Schauen des „Scheins", durch „Einfühlung" in den „Schein".

Wenn wir nun erwägen, daß je innerlicher, je intensiver unser „inneres Nachahmen“ ist, desto tiefer wir in das Wesen des Wahrgenommenen eindringen, daß also das tiefere Erfassen des Wahrgenommenen mit der größeren Fähigkeit und mit stärkerem Triebe zur „inneren Nachahmung“ verbunden ist; daß dieser stärkere Drang auch zur äußeren Nachahmung zur Künstlertätigkeit führt, so ist es klar, daß die Begabung des Künstlers und ebenso die des Genießenden darin besteht, tiefer als andere oder als sonst — d. i. nicht im Zustande des Kunstgenusses — in das Wesen der Dinge einzudringen und stärker zur Nachahmung getrieben zu werden. Oder daß dieses Letztere nur eine andere Seite des Ersten ist.

Der Künstler ist also nicht nur aus Unvermögen, dem Umkreis der Wirklichkeit zu entfliehen, gezwungen, sich in ihm und nur in ihm zu bewegen, sondern seine ganze Begabung, sein Trieb drängt ihn dazu. Denn dieser angeborene, stärker als bei anderen Menschen entwickelte Trieb führt ihn zum tieferen Eindringen in die Wirklichkeit einerseits und zum Nachahmen andererseits. So schließt sich der Kreis. Fliehen wollte der Künstler — sowie der Genießende — von der Welt der „Wirklichkeit“ in die Welt des „Scheins“ um zu erleben. Er ist zu ihr durch das Schaffen oder den Genuß des Scheins zurückgekehrt, welche aus dem tieferen Eindringen in sie geboren wurden. So löst die Persönlichkeit des Schaffenden und das Wesen des Schaffens, sowie des Kunstgenusses den Widerspruch auf.

Man erinnere sich nun. „Schein“ haben wir das Kunstprodukt genannt im Gegensatz zur Wirklichkeit. Wohl ist der Schein ein Bild der Wirklichkeit, muß aber nicht unmittelbar Widerschein, unmittelbare Spiegelung irgendeiner besonderen Wirklichkeit sein, sondern nur einer Wirklichkeit überhaupt.

Gleichzeitig haben wir jedoch den „Schein“ weiter in einen noch schärferen Gegensatz gestellt zur „Erdenschwere“ zu dem „Ernst“ der Wirklichkeit. Der „Schein“ des Feuers, haben

wir gesagt, brennt nicht und der „Schein“ des Leids macht nicht unglücklich. Und darin haben wir den Vorzug des „Scheins“ vor der Wirklichkeit gefunden. Es ist die ästhetische Freiheit des Genusses. Ich brenne, ich will brennen und will doch nicht verbrennen. Wenn nun der „Schein“ des Kunstwerkes ein von den Schlacken des Wirklichkeitsdaseins befreites Spiegelbild der Wirklichkeit ist, so kann er ganz Wahrheit und Wirklichkeit enthalten. Ja noch mehr! Wenn er, wie wir gesehen, die Frucht einer besonders tiefen Einfühlung des Künstlers ist, so wird er auch um so wahrer sein, je tiefer diese Einfühlung war.

Und so gelangen wir zur Forderung der Wahrheit als der Forderung eines tiefen Eindringens, einer tiefen Einfühlung in die Welt der Wirklichkeit. Der Schein ist „Schein“ und nichts als „Schein“ und muß dennoch innere Wahrheit enthalten, jene Wahrheit, die nicht an den Zufälligkeiten der Einzelerscheinung haften bleibt, sondern in den Dingen ist und über den Dingen schwebt.

Und in dem Sinne ist denn auch jedes Kunstschaffen ein Erkennen, ebenso wie jeder Kunstgenuß. Darin haben diejenigen Theorien recht, die dieses Erkennen der Geheimnisse der Natur als Wesen der Kunstschöpfung und des Kunstgenusses ansehen. Haben doch der ästhetische Genuß und die wissenschaftliche Einsicht einen gemeinsamen Ursprung: die „Einfühlung“; sowie die ästhetische Empfänglichkeit und die Freude an der Einsicht gemeinsam aus der Einfühlung entspringen.

So stellt sich der „Schein“ der Kunst einerseits als ein „Symbol“ der Wirklichkeit dar. Andererseits aber ist der „Schein“ der Kunst eine Art Konzentration, Zusammenfassung, Synthese oder auch Mundgerechtmachung der Wirklichkeit für die Einfühlung. Eine Art, um uns einen Ausdruck aus der medizinischen Chemie zu entlehnen — aufnahmsfähigerer Neudarstellung der Wirklichkeit. Sowie uns die Pflanzen den mineralischen Stoff neu darstellen und zur Resorbierung durch den tierischen Organismus geeignet machen,

so stellen auch die Künste die Wirklichkeit neu dar, damit sie desto tiefer von uns erfaßt werde. Wir erinnern an das einmal Gesagte, daß ein jeder Mensch schaffender Künstler sein muß, um Kunst zu genießen, ein GOETHE aber so stark Künstler ist, daß er dem nachgenießenden Künstler die Wege ebnet. Insofern hat auch ZOLA recht, wenn er sagt: *„vu par un temparament“*. Es sind dies die Wege der Einfühlung, diese Einfühlung enthält aber ein Eindringen in das Wesen des Seins also die höchste Wahrheit. Von diesem Gesichtspunkte ist auch das Idealisieren, das Stilisieren und das Symbolisieren zu betrachten.

Fassen wir zusammen. Wenn Kunst aus dem Nachahmungstrieb geboren, auf dem Wege nach dem „Erleben“ eine Welt des „Scheins“ aufsucht; wenn dieser „Schein“, weil er das Werk des tief in das Wesen der Dinge eindringenden Künstler ist, die inneren Zusammenhänge, die innere Wahrheit des Seins, oder der Wirklichkeit erschließt; wenn das Werk des Künstlers um so höher steht, je tiefer der Künstler in das Wesen der Dinge eindringt — so kann getreue, sklavisch gedankenlose Nachahmung der äußeren Wirklichkeit nimmermehr letzter Zweck der Kunst sein. Sie ist vielmehr eine der Etappen auf dem Wege nach der Wahrheit.

Ihre Produkte können uns willkommen sein dort, wo wir mit beschaulicher Freude bei der Erscheinung verweilen — in den bildenden Künsten, in der Epik. Wird unsere Seele zum Mitschwingen gebracht, wie in den extatischen Künsten, so verlieren wir im Taumel, der uns erfaßt, jedweden Sinn für solche Art des Erlebens, die im Vergleich mit der anderen doch mehr passiver Natur ist. Wir tragen jetzt Verlangen nach stärkerem Erleben, wir wollen miterleben, mit fortgerissen werden vom Strudel des Lebens. Fremd und feindlich ist uns jetzt die Freude des passiven Zuschauers. Was kümmert uns, die wir das tragische Leid eines Lear, eines Othello miterleben — mit ihnen, in ihnen — was kümmert es uns da, welches Haar, welchen Gang, welche Gestalt sie haben

mögen. Können wir die Gemütsruhe haben, um uns selbst im Spiegel zu begucken? Wenn Lear mit wallendem Bart und Haar durch den dunklen Wald jagt, gepeitscht von seiner bitteren Qual, so sind wir es ja, die es tun. Steht es aber so mit uns, daß eine ganze Welt über unserem Haupte zusammenstürzt — wie können wir Gefühl und Augen haben für etwas anderes als unser Leid? Kann man von jemandem, auf den eine Lawine niedergeht, verlangen, daß er ihre Schönheit bewundere; von einem Schiffbrüchigen, der mit den Wogen um sein Leben kämpft, daß er das großartige Schauspiel des Sturmes genieße; von jemandem, der nackt aus einem brennenden Hause flüchtet, daß er für die Pracht des wundersamen Anblickes Sinn und Augen habe? Welch seltsame, welch wider- und wahnsinnige Zumutung?

Und doch gleichen ihr die Zumutungen des Naturalismus im Drama vollkommen. Denn, nochmals sei es gesagt, im Drama gehe ich ganz auf in dem Geschick, in dem Kampfe, den die Personen des Dramas ertragen und austragen. Ich kämpfe mit ihnen, ich leide mit ihnen, ich werde mit ihnen vom Schicksal erfaßt und zermalmt. Und ist das Spiel zu Ende, habe ich ausgerungen, so geht in mir die vielgenannte Katharsis, die Reinigung vor. Der Sturm tobt nicht mehr, der wilde Aufruhr der Gefühle, er hat sich gelegt. Ruhe und Stille ist in mein Gemüt eingezogen und in dem ernstheiteren Lichte der Erinnerung sehe ich das Erlebte, das Durchlebte nochmals im Schimmer der Verklärung an mir vorüberziehen. Und jetzt erchließt sich mir ein plötzlicher Einblick in das Wesen der Dinge, das Wesen des Lebens, des Menschenschicksals und alles Seins. Dunkles wird mir hell, Verworrenes klar, Unergründliches zeigt mir seinen Grund. Das ist es, was das Drama, was die Tragödie letzten Endes erstrebt. Durch Leid und Pein, durch das wildeste, verzweiflungsvollste Ringen mit dem Geschick, mit den bösen Leidenschaften, in mir und außer mir, komme ich zu neuer Ruhe, zu neuer Einsicht und Erkenntnis, zur Wahrheit. Weil nichts so belehrt wie Er-

fahrenes, wie Erlebtes und Durchlebtes, so bin ich hineingesprungen mitten in den Wirbel der aufgeregtesten Lebenswogen, habe mich erfassen, treiben und zerreiben lassen — alles im Spiel, alles im „Schein" — und nun, da ich auf alles dies zurückschaue, fühle ich, daß ich der Wahrheit näher bin.

Wie klein, wie nichtig und schal erscheint mir in dieser meiner neuen Erleuchtung die Freude an der äußeren Erscheinung. Krauses oder schlichtes, dunkles oder helles Haar, dieser oder jener Gang, diese oder jene Tracht, diese oder jene Sprechweise — was ist dies alles im Vergleich damit, was ich erfahren habe, erfahren am Schicksal der Betroffenen, das mein Schicksal, das Menschenschicksal ist. So ist es der Geist des Kunstgenusses, der extatische Geist, welcher im Drama äußere Wirklichkeitstreue ausschließt und innere Wahrheit an ihrer Stelle erfordert.

Bevor wir nun schließen, möchten wir noch zwei Faktoren, die beim Genuß des Dramas mitspielen, in Rücksicht auf unsere früheren Auseinandersetzungen, einige Worte widmen. Der eine berührt die Form, der andere den Inhalt.

Mit dem ersten meinen wir den Rhythmus. Nach allem, was wir über die Natur des Kunstgenusses überhaupt und speziell über den extatischen und noch weiter über den dramatischen Genuß sprachen, ist es klar, daß wir der Hingenommenheit, Hingerissenheit durch den Genuß die größte Bedeutung beilegen. Nun ist der Rhythmus ein musikalisches, also extatisches Element. Der Rhythmus reißt fort, bringt unsere Seele zum Mitschwingen. Gilt es daher, unsere Seele in einen Zustand einer bestimmten Erregung zu bringen, sie aus der Wirklichkeit fort in eine neue Welt des „Scheins" zu entheben, sie vollständig in seinen Bann zu legen, dann wird uns der Rhythmus bei diesem Bemühen im höchsten Grade fördern. Dies ist die Funktion der rhythmischen Sprache im Drama.

Der Vers ist es, der uns im Vorhinein aus der Welt der gemeinen Wirklichkeit in die Welt des schönen Scheins hinaus-

hebt, er ist es, der in uns das Gefühl dieser Gehobenheit wach erhält, er ist es, der uns dadurch die besondere Hingabe, das vollständigste Aufgehen in den Geschehnissen des Spieles erleichtert. Damit ist sein Existenzrecht, seine Aufgabe und die Art seiner Verwendung im allgemeinen gegeben. Er hat eine Aufgabe zu erfüllen, somit ist er existenzberechtigt und darum kann ihm, die auch sonst nichtige Einwendung, daß er gegen die Wirklichkeitstreue verstöße, nichts anhaben. Er ist aber nur ein Hilfsfaktor und deswegen darf er sich nicht vordrängen, darf nicht durch zu häufigen Wechsel, durch Unruhe oder sonst irgendetwas die Aufmerksamkeit auf sich lenken; er darf sich nicht fühlbar machen. Darum verwendet die dramatische Kunst mit Recht den natürlichsten, den am wenigsten auffallenden, den einfachsten und gleichförmigsten Vers und Rhythmus.

Nun zum anderen Faktor. Er betrifft den Inhalt. Wie wir oft betont haben, flüchtet sich der Mensch beim Kunstgenuß aus der Welt der Wirklichkeit in die Welt des „Scheins". Wiewohl nun das Alltäglichste, sobald es in diese Welt des „Scheins" gehoben wird, ein verklärtes Aussehen bekommt, so ist dennoch das Nichtalltägliche in höherem Maße geeignet, unsere Lust am „Schein" zu befriedigen. Es ist die Lust am Ungewöhnlichen, die „Freude am Märchenhaften", wie wir es nennen möchten, die zu der Lust am „Schein" hinzutritt, deren Neben- und Entwickelungsform sie ist. Diese „Freude am Märchenhaften" ist einer der mächtigsten kunstgestaltenden Faktoren. Der Trieb, Wunderbares zu erleben, lebt in uns allen, nicht nur in Kindern. Er ist es, der die Naturvölker und den Naturmenschen treibt, in die Welt der Wirklichkeit eine Fabelwelt des Mythus hineinzudichten. Er ist es, der im Leben des Alltages so vieles verklärt, er gibt sich kund in tausenderlei Gewohnheiten dieses täglichen Lebens, in den exotischen Namen, die man für Vergnügungslokale und ihre Sterne sucht, für Villen und sonstiges.

In der Kunst wird dieser Drang, wie erwähnt, vielfach

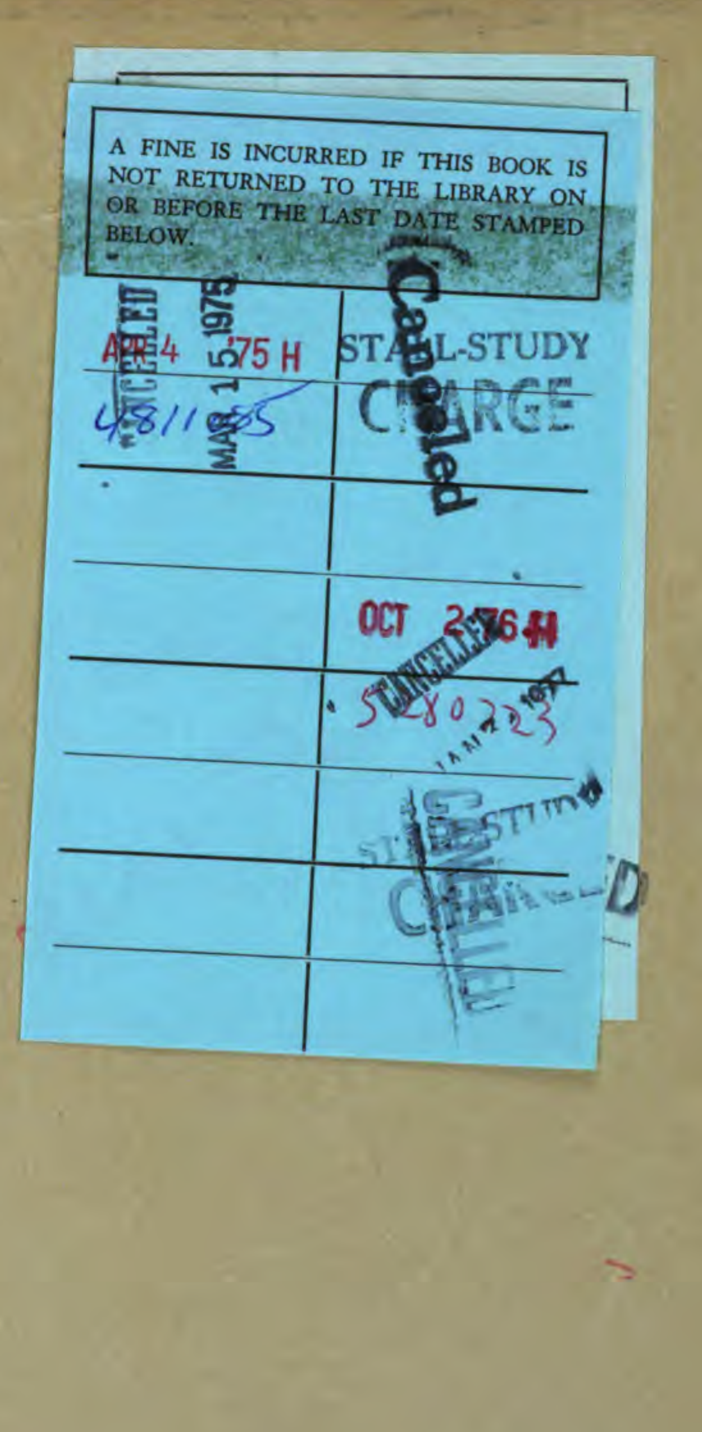
befriedigt, im Drama kommt er insbesondere in der Wahl ungewöhnlicher Stoffe zur Geltung. Im Lichte dieser Ausführungen erscheint uns diese Gewohnheit, gegen die seit dem „Bürgerlichen Schauspiel" still und seit dem Naturalismus besonders laut protestiert wird — viel berechtigter zu sein, als es den Anschein hatte. Nicht nur deswegen, weil ihnen die Schicksale der Könige und Prinzen, der „Helden" interessanter und insbesondere dramatischer zu sein schienen, sondern aus Liebe zum Ungewohnten an sich, wandten sich seit jeher und bis in die neueste Zeit die Dramatiker mit großer Vorliebe jenen „Heldenschicksalen" zu. Und wir dürfen ihnen nicht Unrecht geben, trotzdem wir auch das „Tragische des Alltages" voll anerkennen, denn die „Lust am Märchenhaften" lebt in uns ebenso stark, wie die Lust am „Schein", aus der sie geboren.

Zu unserem Hauptthema nun zurück und zum Schluß. Die Richtigkeit unserer Ansichten und Ausführungen angenommen, ergibt sich aus ihnen, daß die Kunst das Schaffen eines schönen „Scheins" anstrebt; daß dieser „Schein" uns die Wahrheit des Seins enthüllt, weil der Drang zu seinem Schaffen aus einem besonders tiefen und innerlichen Eindringen in das Wesen der Dinge heraus sich einstellt; daß dieser „Schein" endlich eine zweifache Natur haben kann, je nachdem wir ihn kontemplativ anschauen oder uns ihm extatisch hingeben, wobei der Genuß ein wesensanderer ist. Es ergibt sich daraus weiter, daß die Künste sich danach in zwei Gruppen sondern, in eine Gruppe der kontemplativen Künste und eine der extatischen, daß endlich die dramatische Kunst ihrem ganzen Wesen nach zur letzteren gehört. Sie ist somit enger verwandt der Musik und dem Tanze, als der beschreibenden Poesie, mit der sie nur Äußerliches gemein hat. Sie darf sich deswegen nicht wahllos die Prinzipien und Kunstregeln der letzteren aneignen, insbesondere jene nicht, die auf dem Verweilen bei der äußeren Erscheinung gegründet sind. Seinem Wesen nach ist das Drama Darstellung eines Kampfes, eines Kampfes antago-

nistischer Kräfte miteinander, eines Ringens der Menschen mit dem Schicksal. In diesen Kampf, in dieses Ringen werden wir mit hineingerissen und in dieser Mithingerissenheit besteht unser Genuß. Aus ihr heraus gelangen wir zur Katharsis, zur Läuterung, zur Einsicht und Erleuchtung. Es enthüllt sich uns das Geheimnis des Lebens und des Seins, wir schauen dem Wesen der Dinge ins Antlitz. Erschüttert davon im Innersten unserer Seele, werden wir doch gehoben und in diesem Gehobensein erleben wir eine Wonne, mit der sich kaum eine, von dem Genuß einer anderen Kunst kommende Lust vergleichen darf. So steht das Drama allein da, eine einsame Gottheit unter den Künsten und wer ihr opfern will, muß sich ihrem Dienste ganz und weihevoll hingeben und keine andere Gottheit kennen außer ihr.






A FINE IS INCURRED IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.
APR 4 '75 H
MAR 15 1975
CANCELLED
STALL-STUDY
CHARGE
Cancelled
OCT 2 '76 H
CANCELLED

